CAPODOPERE ALE MODERNISMULUI BRITANICO

Marlowe A. Miller

PRESĂ GREENWOOD

CAPODOPERE DE MODERNISMUL BRITANICO

Titluri recente în
Greenwood prezintă capodoperele literare

Capodopere ale literaturii franceze
Marilyn S. Severson

Capodopere ale dramei britanice și irlandeze moderne
Sanford Sternlicht

Capodopere ale dramei americane din secolul XX
Susan CW Abbotson

Capodopere ale dramei grecești clasice
Helaine L. Smith

Capodopere ale literaturii filozofice
Thomas L. Cooksey

Capodopere ale literaturii romantice americane
Melissa M. Pennell

CAPODOPERE ALE MODERNISMULUI BRITANICO

Marlowe A. Miller

Greenwood prezintă capodoperele literare

PRESĂ GREENWOOD
Westport, Connecticut • Londra

Datele de catalogare în publicație ale Bibliotecii Congresului

Miller, Marlowe A.
Capodopere ale modernismului britanic / Marlowe A. Miller.
p. cm.—(Greenwood introduce capodopere literare, ISSN 1545-6285)
Include referințe bibliografice și index.
ISBN 0-313-33263-0 (hârtie alk.)
1. Literatura engleză — secolul XX — Istorie și critică. 2. Modernism (Literatura)— Marea Britanie. I. Titlu.
PR478.M6M55 2006
820.9'112—dc22 2006020369

Datele de catalogare în publicație ale British Library sunt disponibile.

Copyright © 2006 de către Marlowe A. Miller

Toate drepturile rezervate. Nicio parte a acestei cărți nu poate fi reproducă, prin niciun proces sau tehnică, fără acordul expres scris al editorului.

Numărul cardului de catalog al Bibliotecii Congresului: 2006020369
ISBN: 0-313-33263-0
ISSN: 1545-6285

Publicat pentru prima dată în 2006

Greenwood Press, 88 Post Road West, Westport, CT 06881
O amprentă a Greenwood Publishing Group, Inc.
www.greenwood.com

Tipărit în Statele Unite ale Americii

(oof

Hârtia utilizată în această carte respectă Standardul permanent pentru hârtie emis de Organizația Națională pentru Standarde de Informații (Z39.48-1984).

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Cuprins

	Prefață	vii
	Introducere	1
1	Joseph Conrad, *Inima întunericului* (1899)	9
2	EM Forster, *Howards End* (1910)	35
3	James Joyce, *Un portret al artistului ca tânăr* (1916)	61
4	DH Lawrence, *Femei îndrăgostite* (1919)	87
5	TS Eliot, *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock* (1917) și *The Waste Land* (1922)	113
6	Virginia Woolf, *doamna Dalloway* (1925)	151
	Bibliografie	177
	Indexul	187

Prefaţă

Această carte este o introducere critică la șapte texte centrale ale șase autori din perioada modernistă în literatura britanică. Fiecare text este un clasic al perioadei, reflectând schimbarea și răsturnarea imensă din prima jumătate a secolului XX. Și fiecare lucrare este o capodoperă citită pe scară largă, abordând teme universale care depășesc granițele timpului și ale locului.

Autorii și textele examinate aici au fost subiectul multor scrieri critice. Cu toate acestea, această critică a fost adesea adresată unui public de specialiști: savanți profesioniști și studenți absolvenți care își vor face cariera ca savanți și profesori de literatură. Acest volum este pentru cititorul general. Oferă o înțelegere critică a fiecărei lucrări și a perioadei în care a fost scrisă prin includerea unui rezumat al lucrării; o analiză a personajelor, temelor și simbolurilor importante; o discuție despre stil; și contextul istoric. Secțiunile biografice despre fiecare autor îl ajută pe cititor să situeze opera în viața autorului, iar secțiunile bibliografice de la sfârșitul textului îi conduc pe cititori la lecturi esențiale suplimentare. În cele din urmă, cei care citesc acest volum vor deveni cititori mai cunoscători ai literaturii moderniste britanice.

Textele studiate în acest volum sunt în primul rând romane care sunt citite pe scară largă în și în afara unui cadru academic. Cu toate acestea, nu se poate aborda în mod adecvat perioada modernistă fără a lua în considerare poemele fundamentale ale lui TS Eliot, *Cântecul de dragoste a lui J. Alfred Prufrock* și *The Waste Land.* Aceste poezii au contribuit la crearea lexicului modernismului britanic și au fost adesea citate drept primele poezii ale perioadei moderne. Deși alte romane, piese de teatru, poezii și eseuri ar putea fi, de asemenea, selectate drept capodopere ale acestei perioade în Marea Britanie, cele cinci

romanele și cele două poezii discutate oferă cititorilor acces facil la preocupările și stilurile centrale ale perioadei moderniste din Marea Britanie.

Examinate în ordinea cronologică a publicării, aceste lucrări acoperă o perioadă de 25 de ani după începutul secolului și reprezintă modernismul ca temă, stil și conținut. Deși aceasta poate părea o perioadă scurtă de timp, acești 25 de ani sunt de fapt acceptați în general pentru a marca apogeul literaturii moderniste. Transformările sociale, culturale și politice remarcabile din acest scurt timp s-au reflectat în revărsarea artei și literaturii inovatoare pe care aceste lucrări o reprezintă atât de strălucit. Studenții modernismului vor descoperi că o cunoaștere mai profundă a acestei perioade le va oferi informațiile și fundalul de care au nevoie pentru a lua în considerare teritoriul complicat al modernismului târziu și al postmodernismului.

Doresc să mulțumesc Universității din Massachusetts-Lowell pentru o sarcină redusă de curs în timpul scrierii acestei cărți. De asemenea, vreau să îi mulțumesc Melissei Pennell pentru prietenie și îndrumări. În cele din urmă, doresc să le mulțumesc lui Art Miller, Juanita Miller, Mary Kramer și David Keevil; lecturile lor atente ale fiecărui capitol din acest volum au oferit focalizare și direcție esențială.

Introducere

> În decembrie 1910 sau în jurul lui, natura umană s-a schimbat... Toate relațiile umane s-au schimbat – cele dintre stăpâni și slujitori, soți și soții, părinți și copii. Și atunci când relațiile umane se schimbă, există în același timp o schimbare în religie, conduită, politică și literatură.
>
> —Virginia Woolf, „Dl. Bennett și doamna Brown”

Există multe argumente despre când a început modernismul. Dar să o credem pe Woolf pe cuvânt și să ne uităm la decembrie 1910. În 1910, Londra, Anglia, era centrul celui mai mare imperiu din lume, un imperiu care domina comerțul și politica mondială. Cu toate acestea, după cum sugerează comentariul lui Woolf, schimbarea era în aer pentru toate aspectele societății britanice. Acesta a fost anul în care a murit regele Edward al VII-lea, anul în care expoziția revoluționară de artă post-impresionistă a lui Roger Fry a zguduit scena artistică londoneză și anul în care eforturile femeilor de a obține votul au luat amploare și au întâmpinat represalii violente ale poliției. 1910 a fost și ultimul an al dominației Partidului Liberal în politica engleză. A fost înlocuit de Partidul Laburist, cu baza sa de sprijin al clasei muncitoare și interese sindicale.

Fie că acceptăm data pe care o oferă Woolf sau una dintre multele altele propuse de contemporanii ei sau de savanții perioadei, știm că, în linii mari, moderniștii au ocupat primii 40 de ani ai secolului XX. Dar știm și că schimbările sociale și politice au progresat de ceva timp, mai ales la sfârșitul perioadei victoriane, care a precedat perioada modernistă. Atât progresul industrial, cât și expansiunea capitalistă în Anglia victoriană au stabilit ritmul acestei schimbări. Pe parcursul lungii domnii a reginei Victoria, din 1837 până la moartea ei în 1901, Anglia

a atins apogeul revoluției industriale și a experimentat transformări sociale, economice și tehnologice pe măsură ce Imperiul Britanic s-a extins. Până la moartea Victoria, în 1901, clasa muncitoare și muncitorii din clasa de mijloc erau angajați în principal în producție și producție care se potriveau cu urbanizarea rapidă a țării. Fiul Victoriei, Edward al VII-lea, a domnit din 1901 până la moartea sa, în 1910. Sub conducerea sa, creșterea și expansiunea Angliei au continuat, iar scriitorii identificați cu numele său, Edwardienii, au produs o proză care reflecta tonul decadent și sigur de sine al vremurilor.

Deși fiecare generație tinde să o respingă pe cea anterioară, generația care a ajuns la majoritate în ceea ce am ajuns să numim perioada modernistă poate să fi avut mai multe motive decât orice altă generație să respingă valorile și tradițiile predecesorilor săi. Virginia Woolf, în primul rând, leagă acest lucru de schimbarea radicală din lumea modernă cauzată în mare parte de Primul Război Mondial. În „How It Strikes a Contemporary", scris în 1923, Woolf afirmă: „Suntem tăiați brusc de predecesorii noștri. O schimbare în scară – războiul, alunecarea bruscă a maselor ținute în poziție de secole – a zguduit țesătura de sus în jos, ne-a înstrăinat de trecut" (*Eseurile,* Vol. 4, 238). Scriitori precum Virginia Woolf au simțit că victorianii și edwardienii aveau o viziune mult prea mulțumită și sigură asupra lumii, ceea ce făcea munca lor pompoasă, pronunțată și predicătoare. Cu siguranță, atât victorianii, cât și edwardienii împărtășeau credințe stabile, înrădăcinate în Dumnezeu, adevăr și dreptatea legii. Acest lucru poate fi văzut într-un poem magistral al eminentului poet victorian Alfred, Lord Tennyson. Tennyson își încheie cu încredere poemul „In Memoriam" cu afirmația că civilizația va progresa către un viitor guvernat de următoarele „adevăruri": „Un Dumnezeu, o lege, un element / Și un eveniment divin îndepărtat, / La care se mișcă întreaga creație" (292). Ceea ce a făcut această încredere și optimism cu atât mai dificilă pentru moderni a fost că stătea alături de sărăcia intensă care se răspândise inexorabil odată cu industrializarea în Anglia.

În multe dintre textele examinate în acest volum, în special în *Howards End, Mrs. Dalloway* și *The Waste Land,* autorii notează viteza vieții în orașele moderne, unde indivizii au din ce în ce mai puțin timp unul pentru celălalt în timp ce se grăbesc pe străzile aglomerate, se plimbă cu mașini rapide sau observă saturația comercială a orașelor lor. Într-adevăr, „78 la sută dintre locuitorii Marii Britanii trăiau în orașe și orașe" la începutul anului 1900 (Kershner 34). În orașe, viața a fost din ce în ce mai influențată de progresul tehnologic: tranzitul în masă, ceasurile cu alarmă, orele de vârf și ambuteiajele au devenit pentru prima dată caracteristici ale vieții în oraș. Telegraful, telefonul și mass-media au introdus o ușurință de comunicare care nu a făcut decât să accelereze ritmul expansiunii industriale și capitaliste. Critica vieții moderne,
cu orașul în inimă, este o trăsătură unică a operei multor scriitori moderniști: în timp ce ei denunță cu voce tare trecutul pentru auto-amăgirea și cuviința sa, ei îi apreciază ritmul; majoritatea nu îmbrățișează pe deplin viteza progresului industrial și comercial

care este un semn distinctiv al timpului lor.

Există, desigur, și excepții de la aceasta. Wyndham Lewis a sărbătorit progresul în același mod ca modernistul italian Filipo Marinetti. Dar există, în toate scrierile examinate în acest text, un anumit grad de aversiune față de creșterea explozivă a lumii moderne. Răspunzând industrializării care a culminat cu capitalismul avansat, acești artiști s-au trezit în opoziție nu numai cu predecesorii lor încrezători victoriani și edwardieni, ci și cu contemporanii lor burghezi.

Acest disconfort legat de expansiunea capitalistă și de viața orașului nu era nou pentru moderniști. A fost trăit dramatic de predecesorii lor spirituali, simboliștii francezi: Mallarmé, Laforgue, Rimbaud și alții. Urmărind răspunsul emoțional al poeților la experiență, simboliștii au căutat să depășească lumea cotidiană contaminată, marcată de repetiție și lăcomie. Pentru simboliști, experiența emoțională individuală este pe bună dreptate subiectul artei. Deoarece credeau că sentimentele și percepțiile sunt idiosincratice și trecătoare, simboliștii susțineau că singurul mod în care această experiență poate fi transmisă în scris era prin utilizarea simbolurilor. Asemenea simboliștilor de dinaintea lor, moderniștii s-au orientat către interioritate și o lume a simbolizării private ca accent al artei. La fel ca și simboliștii, moderniștii au luat atât mizeria, cât și vitalitatea orașului ca material pentru scrisul lor. Vedem asta în poezia lui Eliot, în *Mrs. Dalloway a lui Woolf,* în *Howards End a lui Forster și în Portretul artistului ca tânăr al* lui Joyce .

Modernismul nu poate fi separat de înțelegerea altor mișcări largi ale vremii și a forțelor culturale care le-au creat. Sigmund Freud a fost important pentru modernism, deoarece a încercat să articuleze influențele subconștientului asupra vieții conștiente. Într-adevăr, limbajul său pentru impulsurile subconștiente a început să se infiltreze atât în literatură, cât și în limbajul popular foarte curând după ce a fost publicat. Dar psihologia lui Freud a fost doar una dintre numeroasele discipline care au servit la perturbarea presupunerilor victoriane despre ceea ce guvernează comportamentul uman. Teoriile politice ale lui Marx, ca și teoriile lui Freud despre psihologie , sugerau că există forțe subterane puternice, atât în interiorul individului, cât și în cadrul societății, care guvernează comportamentul uman mult mai mult decât rațiunea și logica. Fizica newtoniană, teoria evoluționistă darwiniană, teoria relativității a lui Einstein și teoria cuantică a lui Max Planck făceau parte din schimbarea viziunii asupra lumii, pentru că fiecare a furnizat dovezi tot mai mari că lumea nu era locul predictibil și stabil asumat odată. Fiecare a adăugat, de asemenea, dovezi pentru a contesta ordinea acceptată a lui Dumnezeu, a tatălui și a țării; a inceput sa
se pare că lumea nu era guvernată de acești stâlpi ai stabilității victoriane. Odată cu pierderea acestor piloni, a existat o pierdere tot mai mare a încrederii în stabilitatea identității – individuală și colectivă. În mediul modern al schimbărilor rapide și al progresiei capitaliste, artiștii s-au luptat să evoce noul, „autenticul". Acești noi scriitori, moderniștii, au încercat să scrie texte care nu predicau sau predau în mod deschis, ci

mai degrabă reflectau în stil și formează instabilitatea existenței moderne.

Deși modernismul a fost o mișcare globală, reflectând o schimbare la nivel mondial în valori și expresie artistică, modernismul britanic a avut propriile probleme care au fost determinate de interesele și preocupările scriitorilor și artiștilor britanici. Natura societății britanice a însemnat că Marea Britanie a fost relativ lentă în a accepta schimbările radicale de formă și conținut pe care le-au introdus artiștii moderniști. Așadar, în timp ce Picasso și Gauguin au fost acceptați și apreciați în Franța, munca lor a fost considerată în cel mai bun caz copilărească și în cel mai rău caz, de majoritatea publicului britanic. Lumea liniștită a tradiției britanice a fost tocmai lumea pe care Woolf a văzut-o în schimbare. Dar este important să ne amintim că această schimbare nu a avut loc peste noapte, așa cum comentariul ei ne-ar putea face să credem.

Deși putem vorbi de modernism și moderniști, moderniștii britanici nu erau un grup monolitic cu o singură filozofie artistică. Wyndham Lewis și Ezra Pound împărtășeau o afinitate pentru o respingere violentă din punct de vedere retoric a trecutului (și o mare parte a prezentului, de altfel), în timp ce scriitorii aliați cu Grupul Bloomsbury, precum Woolf și Forster, au fost influențați de Walter Pater și au împărtășit o investiție în prietenie așa cum a fost articulată de filozoful Cambridge GE Moore. DH Lawrence, în schimb, care rareori a împărtășit compania oricărui grup pentru o perioadă lungă de timp, i-a respins cu voce tare pe scriitorii din Bloomsbury ca fiind eliști și supraintelectualizați. Au fost atât de multe eforturi pentru a defini perspectiva modernistă, încât amploarea modernismului poate fi transmisă printr-o listă cu doar câteva dintre numeroasele mișcări din cadrul acestuia: vorticism, imagism, dadaism, futurism, cubism și suprarealism. Deși multe dintre acestea erau mișcări continentale, unele aveau adepți în Anglia, iar majoritatea erau cunoscute de artiștii britanici. Poate cel mai important pentru înțelegerea peisajului modernismului britanic este cunoașterea influențelor centrale asupra modelării acelui peisaj: Grupul Bloomsbury, „oamenii din 1914" ai lui Wyndham Lewis și perspectivele imigranților precum Conrad, Joyce, Eliot, Katherine Mansfield și Hilda Doolittle.

Până în prezent, Grupul Bloomsbury este încă demis de unii ca fiind compus din snobi elitişti care au contribuit puţin la tradiţia literară britanică, chiar dacă acest „set" a inclus Virginia Woolf, unul dintre cei mai mari autori moderniști. Mai frecvent, oamenii contestă dacă aceasta a fost vreodată o mișcare organizată cu o filozofie comună despre artă sau viață. Lăsând deoparte întrebările
de consens filosofic, se poate identifica un grup de artiști și intelectuali care s-au unit ca prieteni și s-au influențat unul pe altul pe parcursul lung al acelor prietenii. Printre alții, prietenii care au compus Bloomsbury Group au inclus Desmond McCarthy, Clive Bell, Vanessa Bell, Virginia și Leonard Woolf, Roger Fry, Lytton Strachey, Maynard Keynes și Duncan Grant. Ceea ce mulți au recunoscut ca importanță centrală a acestui grup de prieteni a fost calea pe care a oferit-o pentru a împărtăși progresele artei europene cu publicul englez. De exemplu, criticul Peter Stansky susține că Bloomsbury

a fost „conducta engleză dominantă” pentru modernismul european, a cărui forță „va domina lumea culturală până mult după cel de-al Doilea Război Mondial” (229).

Desigur, s-ar putea argumenta că lucrările lui Virginia Woolf și EM Forster au fost, de asemenea, contribuții centrale pe care Bloomsbury le-a adus modernismului britanic; cu alte cuvinte, aceste lucrări nu au fost canale pentru gândirea europeană în sine, ci au fost prin excelență britanice, dar irevocabil de noi. În această scriere, pe care Woolf a apărat cu atâta vehemență ca fiind diferită de opera Edwardienilor precum Bennett și Galsworthy, vedem efortul de a crea romanul din nou. Argumentul lui Woolf cu Edwardienii este apropo aici. Remarcându-și materialismul și complezența burgheză, Woolf îi critică pe edwardieni pentru formalismul lor, dependența lor puternică de intriga și respingerea nuanțelor vieții interioare a unui personaj. Stansky ne amintește că, deși Bloomsbury era un grup de elită ale cărui vieți ca artiști erau susținute de aceeași lume burgheză pe care o criticau la edwardieni, „totuși ideile [Bloomsbury] subliniau, cel puțin în teorie, „democrația” artei, a sensibilității, egalitatea reacției estetice” (250). Scriitorii grupului Bloomsbury au început, deci, să articuleze valorile unui modernism britanic care a fost anti-materialist, cu o lucrare centrată pe viața interioară a personajului și care a fost rezistent la intriga și închiderea romanului.

Bloomsbury nu a fost singura sursă a modernismului britanic. Când a inventat termenul „oamenii anului 1914”, scriitorul canadian Wyndham Lewis i-a avut în vedere pe Ezra Pound, TS Eliot și James Joyce. În mod remarcabil, bărbații din 1914 nu s-au născut în Anglia, iar acest fapt modelează punctul central al artei lor. Ei erau clar conștienți de statutul lor de străini. Pentru o vreme, acești trei bărbați au împărtășit o respingere reciprocă a reprezentării directe a caracterului, care era atât de evidentă în literatura victoriană și edwardiană. Fiecare încerca să găsească o formă care să reflecte experiența fracturată a individului asupra lumii moderne; La începutul carierei lor de artiști, acești bărbați au fost deosebit de interesați să găsească o structură care să facă romanul, poemul sau pictura nou. Toți au subliniat importanța obiectului care exteriorizează emoția. Din
acesta, Eliot, de exemplu, își dezvoltă „corelativul obiectiv”, obiectul care înlocuiește emoția și poartă acea greutate emoțională în poezia sa.

Îndepărtându-se de Eliot și Joyce, arta lui Lewis și Pound din această perioadă este stridentă prin insistența asupra diferențelor dintre sexe, asupra directității în poezie și în scris și asupra sancționării paternaliste a modernismului. Influențați de futuristul italian Filippo Marinetti, Lewis și Pound au lansat revista trimestrială *Blast*. Intenționat ca un loc pentru modernismul pe care Lewis și Pound l-au îmbrățișat, singurele două numere din *Blast* care au fost publicate au inclus scrisul unor figuri moderniste foarte importante precum Eliot, Ford Madox Ford, Henri Gaudier-Brzeska și Rebecca West. Dar conținutul său a reflectat o tensiune a modernismului care a căutat să îmbrățișeze mecanismul și energia lumii moderne, mai degrabă decât să lucreze în opoziție cu el.

A fost, de asemenea, un modernism care a fost la marginea radicală a experimentalismului și care critica în mod liber toate celelalte ca parte a unei culturi moarte. Acest lucru i-a determinat pe Pound și Lewis să scrie manifestul lor vorticist, în care au articulat teoria artei vorticiste - artă care s-a îndepărtat de reprezentarea mimetică și a reflectat un fel de directie abstractă, unghiulară, care este evidentă în picturile lui Lewis din această perioadă. Vorticismul, după cum s-a dovedit, cu rezistența sa la mimesis și abstracția sa, era mai potrivit pentru arta vizuală decât cea literară.

La fel ca „bărbații din 1914", o serie de figuri moderniste din Anglia literară au fost fie imigranți, coloniști, fie indivizi care au fost cufundați în alte contexte culturale: imigranții în Anglia, Conrad și Eliot au devenit ambii cetățeni britanici târziu în viață; James Joyce, ca și Yeats, era irlandez și i-a criticat aspru pe britanici pentru tirania lor imperialistă asupra patriei sale; iar DH Lawrence era fiul unui miner de cărbune și s-a simțit întotdeauna ostracizat de scriitori precum Woolf și Forster, care, indiferent de ce ar fi criticat-o, erau în siguranță din clasa de mijloc superioară.

Reflectând respingerea modernistă a concentrării comunale a societății victoriane, temele întâlnite frecvent în literatura modernistă prezintă o explorare a conștiinței individului. Moderniștii credeau că adevărul nu mai poate fi găsit în organizarea familiei și a societății bazate pe autoritatea tatălui sau a unui număr de bărbați selectați. Drept urmare, acești scriitori au explorat interiorul psihologic al personajelor care se luptă să înțeleagă lumea perturbată din jurul lor. De la interioritate, se trece logic la tema individului alienat atât de des întâlnită în literatura modernistă. Din nou, se poate găsi sursa acestei teme în experiența de fracturare a vieții în lumea modernă, unde orice sens al unui centru stabil a fost anihilat. Astfel, majoritatea personajelor centrale discutate în acest volum se simt profund înstrăinate.

Această atenție nouă și transformatoare la interioritate și alienare în literatura modernă a cerut un nou stil; scriitorii epocii erau foarte conștienți de necesitatea de a găsi un nou limbaj care să transmită realitatea experienței în lumea modernă. În munca sa critică, Woolf apelează în mod repetat la Joyce și Katherine Mansfield ca exemple de artiști care creează noi stiluri și lexiconuri pentru a reflecta vremurile moderne. Woolf însăși creează o proză care se bazează în mare măsură pe pauze, fragmente și elipse care perturbă fluxul liniar al narațiunii și transmit sentimentul fracturat al timpului modern și cursul indirect și calitatea aluzivă a gândirii subconștiente. Poetul american Ezra Pound, care a contribuit atât de mult la succesul unor scriitori precum TS Eliot, James Joyce și poetul Hilda Doolittle, a oferit generației sale de artiști expresia: „Fă-l nou", a spus el. Ceea ce a ajuns să însemne aceasta a fost, desigur, foarte idiosincratic și variat de la scriitor la scriitor. Cu *A Portrait of the Artist as a Young Man,* Joyce a început să creeze un stil complet nou, care a rezistat convențiilor de intriga, dezvoltarea caracterului și rațiunea lexicală. Lucrarea sa finală, *Finnegan* 's *Wake,* este adesea citată ca sfârșitul logic al experimentului radical al lui Joyce cu

limbajul și stilul. Cu toate acestea, după cum notează Woolf după ce a citit *Ulise,* Joyce a găsit o modalitate de a surprinde în stil și limbaj experiența zdrobitoare a Modernității. În mod similar, TS Eliot a dezvoltat un lexic potrivit condiției de a fi modern prin aluzie și stratificare. Îmbinând referințe la texte antice, versuri de cântece populare și mitologie într-un amestec puternic care a rezistat adevărurilor absolute și singulare, poezia lui Eliot reflectă deschiderea lumii moderne.

Eliot nu este singur în referirile sale la antichitate. În mare parte din literatura modernistă se poate găsi un interes pentru literatura și mitologia antică. Neîncrezîndu-se în textele trecutului recent, moderniștii au început să „o facă nouă" cu cioburi și fragmente din timpurile străvechi. Pound, Eliot și Joyce s-au orientat fiecare către legendele căutărilor, forma epică, miturile grecești și lucrările altor culturi antice, în timp ce căutau un erou pentru lumea modernă. În mod interesant, femeile moderniste au fost mai puțin probabil să încerce o recreare a formei epice. Woolf, Mansfield, Stein și alții erau toți radical experimentați, dar nu la fel de interesați de natura epică a experimentului lor.

Diferența subtilă de focalizare între bărbați și femei moderniști este în concordanță cu interogarea rolurilor de gen care a avut loc în perioada modernă. Cu totul drept joc pentru redefinire, cu toată autoritatea și ordinea stabilită sub semnul întrebării, femeile din întreaga societate au contestat status quo-ul. Mișcarea pentru vot este un prim exemplu în acest sens. Multe femei din Anglia au fost dispuse să fie ostracizate în timp ce luptau pentru dreptul de vot, drept pe care l-au câștigat în cele din urmă în 1918. Femeile care au servit efortului de război în Primul Război Mondial, lucrând în profesii tradiționale masculine
reticent să se întoarcă la gospodărie sau la slujbe mai modeste. Acest lucru a adăugat frustrarea lor față de rolurile de gen. În primele decenii ale secolului al XX-lea, femeile din Anglia au cunoscut progrese și în educație.

Odată cu provocarea rolurilor de gen a venit și explorarea granițelor sexualității. Perioada modernistă a fost martoră la o mulțime de experimente sexuale, în special, la experimente homosexuale și bisexuale . Mulți dintre artiștii acestei perioade nu numai că și-au exprimat public preferința pentru propriul sex, dar au încercat să articuleze această experiență în scrisul lor. Astfel, vedem insinuarea iubirii lesbiene în *doamna Dalloway* și apărarea mândră a iubirii dintre doi bărbați în *Women in Love a lui DH Lawrence.* Deși nu l-a publicat în timpul vieții, EM Forster și-a scris romanul despre dragostea homosexuală, *Maurice,* în această perioadă. Într-adevăr, mulți dintre membrii Grupului Bloomsbury erau în mod deschis homosexuali; iar o vreme Virginia Woolf a fost o iubitoare de Vita Sackville West, care a inspirat cel mai mare roman al ei, *Orlando.* Totuși, nu toate experimentele în acest domeniu au mers fără reacții din partea instituției. În acest timp, Radcliff Hall a fost cenzurată pentru romanul ei lesbian *The Well of Loneliness,* un roman care nu a descris niciodată în mod explicit sexul între femei, dar care apăra dreptul femeilor de a se iubi.

„Fă-l nou”, a scris Ezra Pound. Și într-adevăr, moderniștii au lucrat pentru a face exact asta. Au făcut-o nouă ca o reacție revoluționară la secole de calm neclintit, britanic. Ei au făcut-o nouă în încercarea de a răspunde și de a reflecta lumea radical alterată, catastrofal dinaintea, în timpul și după Primul Război Mondial. Au evocat voci noi, interioare, idiosincratice personale, în noile structuri narative. Și, făcând acest lucru, au destabilizat structurile stabilite de clasă, gen și politică.

1
^^

Joseph Conrad
Inima întunericului
(1899)

CONTEXT BIOGRAFIC

Joseph Conrad a devenit cetățean britanic și scriitor relativ târziu în viața sa. Născut în Ucraina ocupată de ruși în 1857, a fost botezat Josef Konrad Nalecz Korzeniowski și descendea din nobilimea poloneză, care fusese deposedată de titlurile și țara lor de Rusia, Prusia și Austria încă din 1772. Tatăl lui Conrad, Apollo, un poet și traducător de literatură franceză și engleză, care avea nevoie de literatură franceză și engleză. pentru independența Poloniei față de Rusia. În 1863, acest naționalism militant l-a exilat pe Apollo, soția sa, Ewa și fiul Konrad, în satul Vologda, la nord de Moscova. Părinții lui Conrad au murit în exil, iar el a rămas orfan la vârsta de 12 ani. A fost adoptat de unchiul mamei sale, Tadeusz Bobrowski, care din toate punctele de vedere era ferm și generos față de tânărul Josef. Bobrowski l-a trimis pe Conrad la școală în Cracovia și Geneva, oferindu-i un tutore personal.

Cu toate acestea, Conrad s-a luptat cu tutorele și educația sa. În 1874 și-a convins unchiul să-i permită să intre în marina comercială franceză. Conrad a petrecut patru ani aventuroși cu marina franceză, navigând spre Indiile de Vest și America de Sud. În 1878, noile legi franceze au interzis angajarea imigranților și i-au pus capăt zilelor ca marinar pentru marina comercială franceză, o schimbare care l-a determinat pe Conrad să navigheze pe nave britanice în următorii 16 ani. A devenit subiect britanic în 1887 și a început să scrie ficțiune, în limba engleză, în 1889, cu primul său roman, *Almayer* 's *Folly*.

Poate cel mai relevant material biografic pentru a discuta despre *Inima întunericului* provine totuși din experiența lui Conrad de navigare pentru interesele belgiene pe râul Congo în 1890. Deja un subiect britanic, dar în căutarea unei oportunități de a servi ca căpitan al unui vas cu pânze, Conrad a folosit legăturile mătușii sale prin căsătorie pentru a-și asigura o funcție de căsătorie , pour le Commerce du Haut-Congo, înlocuind un căpitan care murise la postul său de căpitan al unei nave, *The Florida,* în Congo Belgian. Conrad a pornit în această aventură cu sentimentul că se afla într-o expediție importantă și eroică. Nu știa el despre ororile existente în lumea crudă a Congoului Belgian al Regelui Leopold. În scrisorile sale către mătușa sa și în înregistrările sale de jurnal, devine clar că Conrad a descoperit că cele mai de bază obiective se aflau la baza „explorării" belgiene a Congo-ului: a fost o oportunitate pentru exploratorii europeni de a jefui și jefui. Tratamentul crud și inuman al congolezilor nativi din partea belgienilor și europenilor în „efortul lor de colonizare" l-a îngrozit pe Conrad și l-a bântuit ani de zile după scurta experiență pe care a avut-o în Congo.

Conrad a ajuns la Matadi în primăvara anului 1890. Apoi a călătorit pe uscat până la Kinshasa, unde râul Congo devine navigabil, și a preluat comanda lui ca căpitan al *Florida.* Jurnalul lui Conrad consemnează această călătorie dificilă, care a durat mai bine de o lună de mers pe jos, fără catâri și fără apă dulce. În jurnalul său, se detectează disconfortul tot mai mare al lui Conrad față de agenții belgieni pe care îi întâlnește și tratamentul lor față de congolezi. Un personaj deosebit de scăzut este un bărbat pe nume Camille Delcommune, care era agent la gară din Kinshasa. Când Conrad a descoperit că *Florida* s-a scufundat pe fundul râului și că va servi doar ca marinar pe *Roi des Belges,* a fost profund dezamăgit. Pentru a adăuga la această deziluzie , Conrad a descoperit că Camille Delcommune intenționează să călătorească cu el pe *Roi des Belges* până la Inner Station de la Stanley Falls (acum Boyoma) pentru a recupera un agent belgian pe nume Klein, care era bolnav. Călătoria de o lună la Gara Interioară pentru a recupera cadavrul lui Klien, care murise între timp, l-a lăsat pe Conrad dezgustat de proiectele belgiene din Congo. A părăsit Africa cât a putut de repede, renunțând la contractul cu Societé Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo.

Conrad nu a scris *Inima întunericului* decât la 10 ani după experiențele sale în Congo, dar cititorii pot vedea cu ușurință în ce măsură această operă de ficțiune trage din experiențele personale ale lui Conrad de acolo. Cu toate acestea, *Inima întunericului* este o operă de ficțiune, nu un memoriu autobiografic. Este o poveste de avertizare care, în adevăratul mod modernist, îl lasă pe cititor să se întrebe de fiabilitatea naratorului. Este, de asemenea, în concordanță cu temele de
Ficțiunea anterioară a lui Conrad, care reflectă afirmația sa că lumea este un loc de conflict între forțele întunericului și forțele binelui. Conrad construiește o lume înșelător de dualistă în această ficțiune și în altă ficțiune pe care a scris-o, ispitindu-ne să cădem într-o viziune binară asupra lumii, doar pentru a ne arunca cu privirea cu tehnicile sale structurale și narative unice care ne determină să ne punem la îndoială și

dihotomiile pe care le îmbrățișăm. Acest lucru devine clar în *Heart of Darkness,* cu implicațiile schimbătoare ale conceptului de întuneric, de exemplu.

REZUMAT PARCELĂ

Naratorul principal al acestei novele nu este niciodată numit. Ne spune că repetă povestea pe care Charles Marlow le-a spus lui și altor prieteni într-o noapte pe o barcă care era ancorată în Tamisa. Naratorul continuă apoi să spună povestea în întregime – aparent din memoria sa. Prima secțiune a novelei începe cu descrierea de către narator a scenei sumbre într-o croazieră pe Tamisa la apus, împreună cu alți patru bărbați: directorul de companii („căpitanul nostru și gazda noastră"), avocatul, contabilul și Marlow. Bărbații sunt adunați pe punte, meditativi și calmi. Cu un ton care dezmintă mândria în imperiul său, naratorul remarcă despre Tamisa: „Ce măreție nu plutise pe refluxul acelui râu într-un pământ necunoscut! … Visele oamenilor, sămânța comunităților, germenii imperiilor" afirmă el (4). Cu soarele apus pe deplin și „strălucirea groaznică" a orașului Londra vizibilă pe apă, Marlow își reia povestea cu un comentariu ambiguu: „Și și acesta... a fost unul dintre locurile întunecate ale pământului" (5).

Înainte să auzim povestea lui Marlow, naratorul nenumit se întrerupe pentru a spune cititorului puțin mai multe despre Marlow. Aflăm că el este singurul dintre cei cinci bărbați care este marinar. Dar nici el nu este tipic pentru acel grup, ni se spune, pentru că este un rătăcitor ale cărui povești nu sunt de obicei simple și simple ca firele unui marinar. Suntem avertizat că în poveștile lui Marlow, „sensul unui episod nu era în interior ca un sâmbure, ci în exterior, învăluind povestea care l-a scos la iveală doar așa cum o strălucire scoate la iveală o ceață" (6). Acest avertisment oferit, naratorul ne spune că compania a primit comentariul lui Marlow fără surprindere și a așteptat povestea lui. Restul primei secțiuni este povestea lui Marlow, așa cum naratorul își amintește că le-a spus-o oamenilor de pe *Nellie* în acea noapte de pe Tamisa.

Marlowe își începe povestea cu un ton care contrastează cu laudele naratorului asupra calității „îmblânzite" a râului Tamisa: „Mă gândeam la vremurile foarte vechi, când romanii au venit pentru prima dată aici" (6). Marlow evocă imaginea

al căpitanului roman al unei trireme trimis să „cucerească" nordul și ne cere să-l imaginăm pe Tamisa, înconjurat de „mlaștini, păduri, sălbatici — puțin prețios de mâncat potrivit pentru un om civilizat" (7). Intenția lui pare să fie de a stabili legătura dintre Tamisa și împrejurimile sale cu o mie de ani înainte și timpurile prezente în coloniile europene din Africa. Marlow continuă descriindu-i pe romanii care au urcat Tamisa: „Nu erau coloniști... Au fost cuceritori și pentru asta nu vrei decât forță brută" (8). Această forță, spune el, este necesară „pentru cei care se confruntă cu întuneric" (8). Singurul lucru care răscumpără această forță brută, susține Marlow, este ideea: „O

idee în spatele ei; nu o pretenție sentimentală, ci o idee; și o credință altruistă în idee" (8). Această reflecție asupra cuceririi justificată de o „idee" este ceea ce îl conduce pe Marlow la punctul său de referință: propria sa călătorie pe un râu, care apoi a aruncat „un fel de lumină" asupra a tot ceea ce a văzut (9).

Luându-și ascultătorii înapoi la ceea ce i-a condus la experiența pe un alt râu puternic, Marlow le reamintește ascultătorilor săi că se întorsese din șase ani de navigație în Est și, neputând să-și găsească o navă nouă, și-a amintit pasiunea sa din tinerețe pentru hărți și teritorii necartografiate. El a căutat comanda unui vapor cu aburi pe un râu puternic din centrul întunecat al continentului african, lucrând pentru o „continental concern", o companie comercială. Cu ajutorul mătușii sale, ne spune el, a primit o programare „foarte repede". El relatează cum a trebuit să se grăbească la Bruxelles să-și întâlnească angajatorii, o companie care „avea să conducă un imperiu de peste mări și să facă fără capăt monedele prin comerț" (14).

Marlow este prezentat în birourile Companiei situate pe o „stradă pustie" în „umbră adâncă". (Această companie nu este niciodată numită, ci întotdeauna cu majuscule în text.) El este întâmpinat de două femei, una grasă și una slabă, care stau și tricotează. Atenția îi este atrasă de o „hartă mare strălucitoare, marcată cu toate culorile curcubeului", care, cititorul își dă seama rapid, sunt culorile steagurilor națiunilor europene care au colonizat diferitele părți ale Africii (14). Marlow observă că merge pe teritoriul galben (belgian), „mort în centru" (14). Marlow este chemat să-l întâlnească pe „ însuși marele om", aparent considerat acceptabil și concediat. Întors în sala de așteptare, ne spune el, devine neliniștit, simțind că există o conspirație în curs, cu cele două femei „păzind ușa Întunericului, tricotând lână neagră ca pentru o căptușeală caldă" (16). Pe un ton detașat, el ajunge la concluzia că nu mulți dintre bărbații care au trecut prin acea sală de așteptare le-au mai văzut vreodată pe acele femei. „Formalitatea" finală a examinării unui medic trebuie să fie urmărită înainte ca Marlow să poată părăsi clădirea.

Un funcționar ponosit, pătat de cerneală, îl conduce pe Marlow la întâlnirea sa cu medicul. Deoarece sunt devreme, Marlow propune o băutură și stau să discute despre perspectivele companiei la un pahar de vermut. Curios că grefierul
nu alege să iasă „acolo", Marlow este surprins să audă răspunsul lui: „Nu sunt așa de prost pe cât arăt" (17). Pe această notă de rău augur, se despart, iar doctorul îl examinează pe Marlow. Medicul îi ia pulsul și efectuează alte acțiuni la care s-ar putea aștepta și „apoi cu o anumită nerăbdare" a întrebat dacă i-ar putea măsura capul lui Marlow (17). Doctorul îi spune lui Marlow că el cere întotdeauna să măsoare capul celor „care ies acolo" (17). Când Marlow întreabă dacă le măsoară când se întorc, el răspunde ușor: „Oh, nu le văd niciodată" (17). El întreabă dacă există o istorie de nebunie în familia lui Marlow și apoi îl concediază cu precauția de a rămâne calm la tropice.

Cu un sentiment ciudat că pleacă spre centrul pământului mai degrabă decât spre

centrul unui continent, Marlow ne spune că a plecat cu un vapor francez care a oprit în fiecare port. „Am urmărit coasta", ne spune Marlow. „A urmări o coastă în timp ce se strecoară pe lângă navă este ca și cum te-ai gândi la o enigmă. Iată-l în fața ta – zâmbitor, încruntat, îmbietor, măreț, răutăcios, insipid sau sălbatic și mereu mut cu un aer de șoaptă: Vino și află" (20). Monotonia coastei îl lasă pe Marlow să simtă că se îndepărtează de „adevărul lucrurilor" (21). În cele din urmă, la sfârșitul călătoriei sale de 30 de zile până la gura râului Congo, de unde va trebui să-și găsească drumul la 200 de mile în sus, Marlow ne spune: „A fost ca un pelerinaj obosit printre indicii de coșmaruri" (23).

De la gura râului Congo, Marlow trece pe un vas cu aburi condus de un suedez moros și slăbit, care îi povestește despre un coleg suedez care s-a spânzurat odată ce a ajuns în pustie. La Outer Station, prima dintre cele trei stații ale companiei pe care Marlow le va vizita în călătoria sa în sus pe râu, primele observații ale lui Marlow sunt despre comerțul și industria în decadență: „Am dat peste un cazan care se tăvălea în iarbă, apoi am găsit o potecă care duce la deal. S-a ocolit pentru bolovani și, de asemenea, pentru un camion de cale ferată subdimensionat, care zăcea acolo pe spate, cu roțile în aer" (24). În timp ce urcă pe poteca abruptă către clădiri, trece pe lângă un grup de oameni de culoare înlănțuiți, slăbiți și transpirați, și este urmat de un alt negru care poartă o pușcă. Marlow observă că nativii din lanțuri sunt într-o stare de declin, decădere și abuz egală cu împrejurimile. El leagă starea lor de albii cuceritori: „Ei erau numiți criminali, iar legea ultrajoasă, ca obuzele care sparge, le venise, un mister insolubil din mare" (25). În tot acest timp, există o explozie inutilă de dinamită care zguduie pământul de sub toate. Bărbatul care poartă pușca în spatele bărbaților înlănțuiți îi zâmbește lui Marlow în „parteneriat". Starea lucrurilor de la Gara Exterioară devine și mai sinistră atunci când Marlow coboară pe potecă și coboară în ceea ce el numește „Grove of Death". Aici întâlnește oameni de culoare care mor în crângul umbrit: „Nu erau... nimic altceva decât umbre de boală și
foame…. Aduse din adâncurile litoralului în toată legalitatea contractelor" (27–28). Cu acest limbaj al contractelor, Marlow leagă din nou această suferință și mizerie umană de colonizatori.

Marlow părăsește ororile crângului și se îndreaptă spre gară, unde întâlnește un bărbat alb „într-o eleganță atât de neașteptată de a te ridica " (29). Acesta se dovedește a fi contabilul șef al companiei. Marlow aude pentru prima dată de Kurtz, agentul care va deveni central în călătoria lui Marlow, de la acest „manechin al coaforului" (30). În timp ce Marlow așteaptă 10 zile la această stație, contabilul-șef îi spune că, fără îndoială, îl va întâlni pe domnul Kurtz în interior . El îl descrie pe Kurtz ca un agent „de primă clasă", o persoană „remarcabilă", care este șeful Stației Interioare, un post comercial care „trimite la fel de mult fildeș cât toți ceilalți la un loc" (31). Contabilul îi cere lui Marlow să-i spună lui Kurtz că totul este corect cu evidența contabilă și admite că nu ar trimite acest lucru prin mesaj, deoarece nu are încredere în toți agenții

Companiei. Construind curiozitatea lui Marlow, el încheie declarându-și convingerea că Kurtz are un viitor mare în „Administrație".

A doua zi, Marlow pleacă cu un echipaj de 60 de oameni de culoare într-o călătorie de 200 de mile până la Gara Centrală. Călătoria este relativ fără evenimente, cu excepția faptului că Marlow întâlnește corpul unui bărbat de culoare, împușcat în cap. De asemenea, trebuie să se lupte să-l ajute pe celălalt bărbat alb care călătorește cu el, un bărbat supraponderal care are „obiceiul urât" de a leșina în cele mai puțin umbrite porțiuni ale peisajului. Eforturile lui Marlow de a-i determina pe nativi să-l poarte pe acest bărbat sunt în mod singular eșuate. În cele din urmă, nativii îl abandonează pe Marlow, lăsându-l cu această povară umană.

Ajuns la Gara Centrală două săptămâni mai târziu, Marlow află că vaporul său se află pe fundul râului, ca urmare a încercării greșite a Managerului Gării Centrale de a se îndrepta spre râu cu un căpitan voluntar, care a rupt fundul unor pietre. Prima întâlnire a lui Marlow cu managerul Gării Centrale dezvăluie că omul este un comerciant obișnuit, care a îmbătrânit pentru a-și asigura și menține poziția, deoarece nu s-a îmbolnăvit niciodată de clima tropicală și pentru că a inspirat „neliniște". Marlow observă din starea postului că Managerul nu avea geniu pentru organizare, „fără învățare și fără inteligență" (37). Marlow trebuie să petreacă trei luni la Gara Centrală, reparându-și vaporul și așteptând piese care par să nu ajungă niciodată. În acea perioadă, el îi observă pe numeroșii tineri complice, pe care îi compară cu pelerinii, atârnând în jurul gării, purtând „doage lungi absurde în mână" și așteptând o șansă la un post de comerț unde să pună mâna pe niște fildeș (39). Cu ocazia unui incendiu într-o casă de depozitare, Marlow intră în conversație cu un „agent de primă clasă" cu o manieră aristocratică. Bărbatul îl invită pe Marlow în camera lui și asta
devine clar că îl pompează pe Marlow pentru informații. În cele din urmă, frustrat că nu poate obține nimic de la Marlow, el îl declară unul dintre „noua gașcă — gașca virtuții", din care îl consideră și pe Kurtz un membru. Pentru Marlow îi devine clar că acest bărbat a citit poșta companiei. Într-o turnură curioasă, Marlow se trezește în simpatie cu misteriosul Kurtz și jură că atunci când „Dl. Kurtz este Director General", agentul nu va avea ocazia să citească o astfel de corespondență. Acest lucru îl scoate pe Marlow din narațiune pentru a le reaminte ascultătorilor săi că detestă minciunile și pentru a reflecta asupra minunei că, în acest moment, Kurtz nu era decât un „cuvânt" pentru el și totuși a ajuns aproape să mintă pentru el. El a făcut acest lucru acționând ca un membru inițiat al „noii găști" și a propus o zi în care Kurtz ar fi director general. Naratorul relatează că Marlow se oprește în povestea sa în acest moment și se luptă să își dea seama că pare să „încearcă să-ți spună un vis" (47).

Înainte ca naratorul lui Marlow să fie reluat din nou de către narator, el se oprește pentru a reflecta că, stând în afară de ceilalți patru bărbați pe iaht în mijlocul Tamisei, Marlow părea că „nu era mai mult decât o voce" (48). El observă că, în tot acest timp, el, unul, asculta cu atenție „propoziția, cuvântul, care să-mi dea indiciu despre slaba

neliniște inspirată de această narațiune" (48). Și apoi continuă să relateze narațiunea lui Marlow, aparent textual.

A doua secțiune a romanului începe cu Marlow auzind vocea directorului stației și a unchiului său, un tip pompos care a sosit recent cu un grup mare de oameni și o cantitate enormă de echipament și care se numește șeful Expediției de explorare Eldorado. Managerul stației și unchiul său vorbesc despre Kurtz, care a rămas la Gara Interioară și își trimite fildeșul în josul râului cu un „funcționar englezesc". Ambii bărbați sunt nedumeriți că Kurtz, care începuse el însuși să facă călătoria, s-a întors brusc înapoi după 300 de mile. Dar Marlow notează că „Părea că l-am văzut pe Kurtz pentru prima dată. A fost o privire distinctă: sălbaticul, patru sălbatici care vâslesc și omul alb singuratic întorcând brusc spatele la sediul central, la ușurare, la gândurile de casă" (57). Pentru cititor, Kurtz apare ca un om care trăiește în mod clar după propriile reguli.

În cele din urmă, fără zgomot, Marlow se află pe râu, îndreptându-se spre Kurtz și Gara Interioară, cu directorul stației, câțiva pelerini și câțiva „can nibali" la bord. Într-un paragraf lung, a cărui lungime funcționează pentru a transmite calitatea interminabilă a călătoriei în susul Congo-ului, Marlow descrie călătoria lor. El observă calitatea de altă lume, de vis a locului. „Să mergi în sus pe acel râu a fost ca și cum ai călători înapoi la primele începuturi ale lumii", le spune el ascultătorilor săi (60). „Am fost rătăcitori pe un pământ preistoric", el
spune (63). Cu o regularitate tot mai mare, narațiunea lui Marlow se referă la jungla care înconjoară stațiile și râurile ca o forță pură și răbdătoare, deși nu știe dacă este rău sau bine. El remarcă seara sunetele popoarelor native, tobele și muzica lor determinându-l să speculeze asupra umanității lor comune, pe care „civilizația" a practic șters-o din conștiință. Narațiunea transmite sentimentul că Marlow este atras în sălbăticia junglei din jurul lui. El sugerează că sarcina de a naviga pe râu este tot ceea ce îl împiedică să plece în pustie.

Barca ajunge la o stație la aproximativ 50 de mile sub Gara Interioară a lui Kurtz, unde echipajul găsește un adăpost nepoliticos și un teanc de bușteni cu un bilet decolorat mâzgălit pe o bucată de lemn. Nota scrie: „Lemn pentru tine. Grăbiţi-vă. Apropiați-vă cu precauție" (67). În locuința goală din acest loc, Marlow descoperă o carte zdrențuită, intitulată *An Inquiry into Some Points of Seamanship* (68). Minunându-se de descoperirea sa, Marlow simte că această relicvă a unui timp și loc diferit restabilește o parte din realitate în jurul său. Luând cartea cu el, Marlow urcă din nou în barcă și se îndreaptă spre Kurtz. Aproape de sfârșitul zilei următoare, vaporul se află la doar opt mile de tabăra lui Kurtz, iar compania decide să se oprească și să parcurgă cea mai perfidă parte a călătoriei la lumina zilei. Din cauza avertismentului mâzgălit pe lemn de la ultima stație , ei ancorează vaporul în mijlocul râului și petrec o noapte agitată doar ca să se trezească într-o ceață deasă. Când ceața se ridică și încep să ridice ancora, echipajul aude un „strigăt foarte puternic, ca de dezolare infinită"

urmat de mai multe strigăte care par să vină din chiar ceața care coboară din nou în jurul lor (71). Încordați și nesiguri, ei așteaptă să vadă ce s-ar putea întâmpla în continuare.

Două ore mai târziu, când echipajul vasului cu abur navighează pe un pasaj îngust la doar o milă sub gara lui Kurtz, ei sunt atacați de un grup de băștinași congolezi. În corp la corp, cârmaciul este ucis de o suliță. În cele din urmă, este sunetul lui Marlow al cornului de abur care dispersează acea mulțime în jungla care înconjoară barca. În timp ce Marlow povestește că și-a aruncat pantofii îmbibați de sânge în râu, el devine brusc prins de povestirea fricii disperate și jale pe care a trăit-o în acel moment când a crezut că Kurtz trebuie să fie mort și și-a dat seama că „așteaptă cu nerăbdare o discuție cu Kurtz" (86). Naratorul relatează că Marlow le spune ascultătorilor săi de pe iahtul din Tamisa că nu ar fi putut simți mai multă „dezolare" dacă ar fi ratat un „destin în viață" (87). Există sugestia că unul dintre ascultătorii de pe iaht se îndoiește de acest lucru, pentru că Marlow întreabă brusc: „De ce suspine în acest fel bestial, cineva?" (87). Naratorul întrerupe repovestirea narațiunii lui Marlow, relatând acțiunile lui Marlow asupra *Nellie*. Marlow și-a aprins pipa și a luat „extrageri viguroase" înainte de a lua

reluați povestea, protestând în continuare: „Iată-vă cu toții, fiecare acostat cu două adrese bune, ca un hulk cu două ancore, un măcelar după un colț, un polițist după altul... Și tu spui: Absurd!" (87). Încercând pe scurt să explice starea sa de spirit în contextul râului, Marlow își continuă narațiunea. Kurtz nu a murit și Marlow are „privilegiul" de a-l auzi vorbind, dar el este „foarte puțin mai mult decât o voce" în momentul în care au ajuns să-l ia (88).

Întrerupând fluxul narativ, Marlow își suspendă relatarea evenimentelor imediat după moartea cârmaciului și eliminarea pantofilor lui însângerați și relatează diferite reflecții despre Kurtz. El ne spune că pustia îl luase pe Kurtz, „l-a iubit, l-a îmbrățișat, i-a intrat în vene, i- a consumat carnea și i-a pecetluit sufletul la propriu prin ceremoniile de neconceput ale vreunei inițieri diavolești" (89). Marlow pare atât încântat de Kurtz, cât și de groază. Marlow se întreabă de originalitatea lui Kurtz și este șocat de aroganța și orgoliul lui. Se pare că vrea să-i explice sau să-l scuze pe Kurtz pentru ceea ce pare a fi pierderea civilizației și aparenta revenire la ceva mai „primitiv". Povestind despre pamfletul lui Kurtz, scris pentru Societatea Internațională pentru Suprimarea Obiceiurilor Sălbatice pe care Kurtz i-o încredințase lui Marlow, el ajunge la concluzia că „toată Europa a contribuit la realizarea lui Kurtz" (91). În cele din urmă, Marlow își găsește calea narativă înapoi la cârmaci, care și-a pierdut viața de dragul de a-l recupera pe Kurtz din Gara Interioară și reia firul poveștii sale.

Pe măsură ce se apropie de gara lui Kurtz, Marlow se uită prin binoclu și vede o casă înconjurată de „o jumătate de duzină de stâlpi subțiri... cu capetele lor superioare ornamentate cu bile rotunde sculptate" (96). Pe țărm este un om alb, făcând semn cu mâna echipajului să vină la țărm. Când Managerul strigă că au fost atacați, bărbatul de

pe mal spune: „Vino. E în regulă. Mă bucur” (97). Marlow îl descrie pe acest bărbat ca arătând ca un harle quin cu hainele lui petice și comportamentul vesel. În timp ce managerul și pelerinii se îndreaptă spre casă pentru a-l prelua pe Kurtz, Marlow împarte o pipă cu arlechinul și află că el este un rus care a fost echipat să găsească fildeș în urmă cu doi ani de un olandez. El îl întâlnise pe Kurtz în Congo și afirmase că Kurtz „mi-a lărgit mintea” (100).

A treia și ultima secțiune a novelei preia efortul lui Marlow de a rezolva puzzle-ul lui Kurtz. În timp ce rusul îi spune lui Marlow cum l-a cunoscut pe Kurtz și cum au vorbit toată noaptea, devotamentul lui pentru Kurtz devine evident. Îl alăptase pe Kurtz de două boli. Aflăm că Kurtz a rătăcit în mare parte singur prin țară. De asemenea, aflăm că Kurtz era văzut de triburile din regiune ca un zeu, o zeitate. Folosind acest rol, Kurtz a luat fildeșul nativilor în cantități masive. În timp ce rusul vorbește,
Marlow cercetează pădurile din jurul lor cu binoclul său, nervos că ar putea fi atacați de băștinașii care îi înconjoară. În sondajul său, se întoarce din nou către casă și își dă seama că „butoanele rotunde nu erau ornamentale, ci simbolice” (107). Erau capete pe ţăruşi şi toţi, în afară de unul, erau cu faţa spre casă. Marlow susține că capetele „au arătat că domnului Kurtz îi lipsea reținerea în satisfacerea diferitelor sale pofte, că ceva îi lipsea” (108). Văzând direcția privirii sale, rusul încearcă să-l convingă pe Marlow că Kurtz nu trebuie să fie înțeles greșit; capetele aparțineau „rebelilor”. În cele din urmă, el recurge la același argument pe care Marlow îl folosește cu ascultătorii săi pe iaht: „„Nu știi cum încearcă o astfel de viață pe un om ca Kurtz”, a strigat ultimul discipol al lui Kurtz” (109). Tânărul se destramă în cele din urmă și deplânge faptul că Kurtz a fost „rușinos abandonat” de companie. „Un om ca acesta, cu asemenea idei. Rușinos! Rușinos!” (109).

Vocea rusului se stinge și seara este străpunsă de strigătele băștinașilor care ies din copaci, purtând sulițe și arcuri. Ei înconjoară o targă improvizată, care poartă Kurtz. Rusul murmură că, dacă Kurtz nu spune ceea ce trebuie, toți sunt morți. Kurtz își ridică brațele și de la distanță Marlow își dă seama că trebuie să țipe pentru a fi auzit. Cea mai mare parte a mulțimii se îndepărtează, iar restul pleacă la vaporul cu Kurtz. Pe mal, o femeie apare mergând cu „pași măsurați” și „călcând ” mândră. Marlow relatează că „era sălbatică și superbă, cu ochi sălbatici și magnifică” (113). Ea a mers mai departe și a stat lângă vaporul și, după un minut întreg de hotărâre șovăitoare, „deodată și-a deschis brațele goale și le-a aruncat în sus, rigide deasupra capului, ca și cum ar fi într-o dorință incontrolabilă de a atinge cerul” (114). Apoi, s-a întors și s-a îndepărtat, încet. Această femeie este în paralel cu „Intended” a lui Kurtz, care se întoarce în Belgia și așteaptă întoarcerea lui. Kurtz și-a luat în mod clar o nouă viață în Congo.

Cu Kurtz în siguranță la bord și dovezi ale „metodei sale nesănătoase”, care este ceea ce managerul stației numește fraternizarea lui Kurtz cu oamenii nativi, scris într-un raport adresat administrației de către directorul stației, vaporul părăsește gara interioară, abandonând tânărul discipol rus al lui Kurtz. În prima noapte cu Kurtz la

bord, Marlow se trezește la un sentiment de pericol. Văzând că cabina lui Kurtz este goală, își dă seama că a părăsit nava pentru a se alătura mulțimii de băștinași care „vegheau" în pădure. Pe măsură ce își găsește urmele, Marlow observă că Kurtz nu poate merge și se târăște. El se învârte și vine între Kurtz și mulțimea de lângă focul din pădure. Kurtz se ridică în picioare și îi poruncește lui Marlow să plece. Apelând la sufletul lui Kurtz, Marlow îi spune că va fi pierdut, „cu totul pierdut" (123). Clătind, Kurtz protestează că are „planuri imense", că se află în „pragul unei mari lucruri" (123). Marlow îl asigură că succesul său în Europa este sigur și îl duce înapoi la vaporul. Când pleacă a doua zi, băștinașii umplu țărmul, iar femeia se alătură mulțimii încă o dată în timp ce cântă cuvintele pe care ea plânge. Marlow fluieră cu aburi când vede pelerinii ridicându-și pușile. Toți băștinașii se împrăștie, cu excepția femeii, care stă hotărâtă pe mal în timp ce pelerinii încep să tragă. Marlow ne spune că „nu mai vedea nimic pentru fum" (127).

Pe măsură ce barca cu aburi își croiește rapid drumul în josul râului, viața lui Kurtz dispare. El este trimis lui Marlow, care simte că alegerea lui de a fi loial lui Kurtz este ca o alegere între coșmaruri. Kurtz vorbește neîncetat despre „Intenția mea, postul meu, cariera mea, ideile mele" (128). Îi încredințează lui Marlow niște documente de care se teme că managerul le poate obține, împletindu-l și mai mult pe Marlow în plasa coșmarului său. Când Kurtz moare, Marlow este lângă pat. Este fascinat de chipul său, care pare să exprime toate pasiunile vieții sale, doar pentru a se instala într-o privire de „deznădejde intensă și fără speranță" (130). Apoi Marlow aude ultimele sale cuvinte: „'Oroarea! Groaza!'" (130). Pelerinii îl îngroapă pe Kurtz în noroiul de lângă râu.

Întorcându-se în „orașul sepulcral" Bruxelles, Marlow împărtășește toate actele lui Kurtz cu oamenii corespunzători, refuzând să divulge nimic Companiei, deși în numele „Comerțului" și „Științei" îl presează pentru informații. Nemaiavând nimic de care să renunțe, în afară de câteva scrisori și poza cu Kurtz's Intended, Marlow merge să o vadă. Interviul lor este învăluit de întunericul serii care vine să reprezinte întunericul înșelăciunii lui Marlow. În fața purității și devotamentului ei, el nu se poate decide să-i spună ultimele cuvinte ale lui Kurtz atunci când ea îl apasă. Mai degrabă, el îi spune că ultimele cuvinte ale lui Kurtz au fost numele ei. Marlow a mințit în cele din urmă pentru Kurtz, direct și irevocabil. Încheie spunând că „nu i-a putut spune. Ar fi fost prea întuneric – prea întuneric în totalitate." (146). Naratorul ne spune că Marlow a încetat să vorbească la încheierea narațiunii sale. El „s-a așezat separat" – „în ipostaza unui Buddha care medita". Naratorul reflectă asupra râului Tamisa, afirmând că „părea să ducă în inima unui întuneric imens". Astfel, naratorul invită cititorii să reflecteze asupra semnificației poveștii lui Marlow pentru Anglia.

DEZVOLTAREA CARACTERULUI

Povestea care se desfășoară în această novelă este, evident, a lui Marlow. Cu toate

acestea, trebuie să încadrați orice discuție despre personajul lui Marlow și despre rolul său de narator cu o reamintire a faptului că există o figură umbră a cărei voce încadrează și povestește povestea lui Marlow așa cum i s-a spus lui și bărbaților de pe *Nellie* în acea seară.

pe Tamisa. Vocea acestui om, naratorul principal, este cea care ne introduce în decor care îl provoacă pe Marlow să-și înceapă povestea. El este unul dintre cei cinci bărbați de la bordul vasului *Nellie,* inclusiv directorul de companii, contabilul, avocatul și Marlow. Cu excepția lui Marlow și a naratorului nenumit, toți sunt identificați după profesia lor. Acest povestitor îi spune cititorului că toți sunt oameni foarte buni care împărtășesc o dragoste pentru mare. Nu știm nimic mai mult despre ei și despre relațiile lor unul cu celălalt, cu excepția faptului că „legătura lor de mare" îi face să fie toleranți față de poveștile și convingerile celuilalt. Fără un nume sau profesie care să-l definească, naratorul principal este un element necunoscut. Se pare că spune povestea lui Marlow pe cuvânt, așa cum i s-a spus în acea seară pe *Nellie.* Din descrierea sa a vechilor amintiri ale Imperiului și gloriei pe care le evocă Tamisa, putem discerne că acest om poate face excepție de la critica implicită a imperialismului care apare în povestea lui Marlow. Poate din acest motiv el ascultă cu atenție un indiciu despre „neliniștea slabă pe care a inspirat-o povestea lui Marlow". În cele din urmă, rolul naratorului principal rămâne ambiguu, iar acest lucru ajută la crearea stării de spirit de confuzie, perturbare și izolare care infuzează această poveste.

Charles Marlow, ni se spune în repetate rânduri de către naratorul, stă separat de ceilalți pe iaht, într-o poziție asemănătoare unui Buddha. El este descris ca având „obrajii înfundați, un ten galben" și un „aspect ascetic" (2). În cele din urmă, naratorul ne spune că singura vină a lui Marlow este că este un marinar care nu este tipic pentru acel grup; adică nu este direct și simplu în povestirea lui. Marlow ne apare astfel ca o figură curios izolată și complicată. El este, evident, un om de acțiune, pentru că abilitățile sale sunt demonstrate în mod adecvat în povestea sa despre călătoria în susul râului Congo. Dar el este, de asemenea, meditativ, sumbru și susceptibil la o întorsătură mistică a gândirii. În acest fel, Marlow transcende protagoniștii unidimensionali victorieni sau edwardieni și devine mai mult ca eroul modern complicat pe care îl vedem în lucrările lui Joyce, Lawrence și Eliot. Marlow este, în cele din urmă, singur, în afară de colegii săi și se luptă cu întrebări existențiale despre propria sa complicitate la atrocitățile și înșelăciunile imperialiste. Într-adevăr, descrierea naratorului despre Marlow ca având „obrajii scufundați" și „tenul galben" sugerează o stare de rău sau o boală care s-ar putea datora experienței pe care Marlow o relatează în „firul său" și pierderii sale fundamentale a credinței în sistemul pe care și-a propus să-l servească.

Marlow ne spune că și-a început călătoria în Congo cu viziuni eroice și altruiste. El reamintește publicului că a avut o „pasiune pentru hărți" din copilărie și evocă viziuni ale poveștilor de aventură (10). Marlow ne spune că a vizitat deja multe dintre locurile

pe care a promis să le viziteze într-o zi, sugerând natura sa activă și capacitatea sa de a urmări un obiectiv până la capăt. Dar, ne spune el, există un loc pe care nu îl vizitase, o țară vastă cu un „puternic
râu mare" (11). Și, deși această țară nu mai era locul gol neexplorat pe care îl era pe hărțile cărților sale din copilărie, el este totuși curios să o exploreze.

Viziunea mai altruistă a călătoriei sale pe care Marlow o atribuie mătușii sale, transmițând atât sexismul, cât și scepticismul său. Mătușa lui îl vede ca pe unul dintre „Muncitori", un „emisar al luminii, ceva ca un fel de apostol inferior" (19). Marlow filtrează această retorică reamintindu-i audienței sale că aceasta era vorba de vremuri (promisiunea că civilizația ar putea fi adusă oamenilor ignoranți din Africa) și amintindu-i mătușii sale că „Compania" a fost „condusă pentru profit" (19). Cu toate acestea, cititorul bănuiește că Marlow nu știa în ce se bagă. Această suspiciune, stabilită în cititor de sugestiile medicului și funcționarului care lucrează pentru Companie, printre altele, ne face să ne legăm de Marlow ca un fel de erou înșelat care este sortit eșecului. Începem să-l privim pe Marlow ca pe un căpitan care ne va conduce prin dificultățile și dezavantajele poveștii care se desfășoară, chiar dacă Marlow protestează în mod repetat că cuvintele nu pot face pe cineva să înțeleagă povestea pe care încearcă să o spună. Astfel, în acest fel cel mai evident, Marlow este o figură modernistă precum Prufrock al lui Eliot sau Dedalus al lui Joyce, care se străduiește să-și găsească drumul într-o lume a decăderii și înșelăciunii și intenționează să-și înțeleagă povestea, deși poate fi uneori de neînțeles chiar și pentru el însuși. El este o voce în întuneric pe o barcă în mijlocul unui râu străvechi, încercând cu disperare să-și folosească cuvintele pentru a se conecta, pentru a arunca lumină în întuneric, dar mereu conștient că este sortit eșecului.

Marlow ne spune că, în cursul experienței sale în Congo, ceea ce a început ca o „slujbă" la comanda unei bărci fluviale a devenit nimic mai puțin decât o căutare. Scopul aparent al acestei căutări este Kurtz, care rămâne mai mult un simbol decât un personaj în carne și oase. Ca simbol, el evocă și alte figuri literare precum Faustus, cu care mulți critici l-au comparat. La fel ca Faustus, Kurtz este un pion elocvent al diavolului. Vocea și cuvintele lui sunt trăsăturile remarcabile ale puterii sale asupra celorlalți și pare să fie capabil să-l facă pe cineva „posedat". Dar în cele din urmă el este dezvăluit ca „gol în miez" (108).

Kurtz este atât de mult o construcție a poveștilor pe care le spun alții despre el, cât este un personaj real, care nu îi diminuează răul sau atrocitățile pe care le comite . Managerul stației de la Gara Centrală crede că Kurtz este arogant și se auto-examina. Lacheul directorului de stație, producătorul de cărămizi, crede că Kurtz este un semn al noii „bande a virtuții" pe care își imaginează că compania a început să o trimită în Congo (44). Astfel, Kurtz devine, cel puțin pentru o vreme, o figură de virtute și bunăvoință care va schimba practicile agenților belgieni din Congo. Pentru rus, Kurtz este o zeitate, care nu seamănă cu oamenii obișnuiți și nu trebuie ținută de legile lor.

Pentru o vreme, Kurtz este
de asemenea: este un om care pare să se fi făcut asemănător cu Dumnezeu pentru triburile de oameni pe care le-a întâlnit în Congo.

Marlow ne amintește că Kurtz vorbește adesea în termenii a ceea ce îi aparține: „My Intended, my ivory" (89). Dar Marlow sugerează, de asemenea, că ceea ce este mai interesant decât ceea ce i-a aparținut lui Kurtz este ceea ce îl posedă pe Kurtz: „Trebuia era să știe la ce îi aparținea, câte puteri ale întunericului l-au revendicat pentru ei" (89). Din nou, el face aluzie la Kurtz ca o figură faustiană, o victimă a diavolului. De-a lungul poveștii, Marlow folosește un limbaj care sugerează că Kurtz, irosit și elocvent, a fost stăpânit de „sălbăticie" și „numai asta" i-a „amăgit sufletul nelegiuit" și i-a permis „să se dezlege de pământ" (123–24). Dar această sălbăticie nu este doar sălbăticia junglei africane care pare să capete o viață proprie în povestea lui Marlow; este, de asemenea, potențialul pe care fiecare ființă umană îl are pentru a se elibera de constrângerile sociale. Marlow ne amintește că jungla nu este în niciun caz singura responsabilă pentru soarta lui Kurtz. El le spune ascultătorilor săi: „Toată Europa a contribuit la realizarea lui Kurtz" (91). Această propoziție multivalentă nu sugerează doar că Europa este responsabilă pentru diavolul din inima Africii și că imperialismul este acel diavol, dar ne reamintește și că Kurtz este o construcție fictivă, un compus.

Managerul Gării Centrale și lacheul său, Cărămizișul, ca și Pelerinii care se ceartă și ceartă pe Gara Centrală, și Contabilul-șef de la Gara Exterioară, sunt reprezentanți ai minciunilor care se pot încorpora în misiunea imperialistă. Fiecare dintre aceste personaje practică un fel de auto-înșelăciune pe care Marlow o vede și o detestă (deși, în mod ciudat, apreciază eforturile Contabilului-șef de a păstra aparențele în fața decăderii). Totuși, în fiecare dintre aceste personaje minore vedem fie înșelăciunea misiunii imperialiste, fie inutilitatea acesteia ca forță pentru binele individual. Marlow observă că impresionantul contabil șef din punct de vedere vestimentar este ocupat să facă „tranzacții perfect corecte", în timp ce la doar „cincizeci de metri sub pragul ușii" micului său birou se află „Grove of Death" (32). Juxtapunerea acestor două contradicții sugerează minciuna din miezul întregii întreprinderi. În mod similar, directorul general guvernează fără alt talent sau autoritate decât constituția sa puternică și faptul că inspiră „neliniște" subordonaților săi. El este un fals care a reușit să câștige putere și o va păstra printr-un devotament egoist și batjocoritor față de misiunea Companiei. Aceste vieți mici și minciunile pe care le reprezintă îngrozesc și îl înnervează pe Marlow, conducându-l la cel mai mic dintre cele două coșmaruri: Kurtz. Spre deosebire de înșelăciunile mărunte ale acestor slujitori care servesc la perpetuarea înșelăciunii mari a întregii misiuni imperialiste și „civilizatoare" din Congo, diavolitatea cinstită a lui Kurtz este înviorătoare pentru Marlow.

Rusul sau Arlechin, cum îl numește Marlow, îl alege și pe Kurtz ca ideal. Pentru rus, un tânăr de 25 de ani care a reușit să convingă o companie comercială olandeză să-l echipa pentru explorarea sa din Congo, ideile lui Kurtz sunt o revelație. Poate un

reprezentant al următoarei generații de europeni care vor veni în Congo, acest tânăr este susținut de romantismul și optimismul tinereții și nu are niciun fel de reținere sau sentiment de improprietate pe care le are Marlow. El este un tip plin de culoare și oarecum drăgălaș, al cărui rol în narațiune servește să reamintească cititorului că Kurtz ar putea avea o putere captivantă atât asupra europenilor, cât și asupra africanilor. El este cuprins de ideile pe care Kurtz le expune atât de elocvent, aparent incapabil sau nedorind să vadă cum s-ar putea să nu se împace cu propriile metode și acțiuni ale lui Kurtz. Este de imaginat că această cifră este un avertisment, oferit de maturul Conrad, că următoarea generație de exploratori ar putea avea și mai puțină înțelepciune sau reținere decât cei care au mers în Africa înaintea lor. Ei ar putea fi atrași, așa cum este adesea tinerii, de atractia de a trăi liber, în afara convențiilor.

Personajele relativ minore, Stăpâna africană a lui Kurtz, Intenția lui Kurtz și Mătușa lui Marlow din Bruxelles, sunt toate figuri centrale în această poveste, în măsura în care reprezintă două dintre principiile cheie pe care se baza imperialismul la acea vreme. Odată cu ascensiunea a ceea ce a fost numit „Noul Imperialism", care a început în anii 1870 și a atins un apogeu în anii 1890, a venit o luptă reînnoită a diferitelor puteri imperialiste europene, mari și mici, pentru a procura ultimele colonii rămase. Această luptă a avut loc mai ales în Africa și a fost clar articulată și sancționată în Tratatul de la Berlin din 1885. „Putregaiul s-a desprins în tipărire și a vorbit chiar despre acea vreme" – la care se referă Marlow când povestește despre retorica extazoasă a mătușii sale despre rolul său de „muncitor" și de „emisar al luminii" pentru modul în care aceasta explica coloniile în această ființă. cel puțin a Belgiei, dacă nu a celorlalte țări europene implicate în cursă (19). Marlow le spune ascultătorilor săi că mătușa sa a vorbit despre „înțărcarea acelor milioane de ignoranți de la felurile lor oribile", iar acest lucru dezvăluie percepția comună a populației native din Africa deținută de majoritatea europenilor (19). Astfel, prezentarea lui Marlow despre canibalii care au servit pe vasul cu aburi pentru câteva bucăți slabe de sârmă de cupru în fiecare săptămână reflectă înțelegerea moștenită a acestora. Nu avem nicio dovadă concretă că ar fi fost într-adevăr canibali; Marlow oferă doar că unul dintre ei ar fi făcut o masă din cei care au atacat vaporul cu aburi, având o șansă. Mai degrabă, ele reprezintă percepția greșită ignorantă a poporului african pe care europenii au folosit-o pentru a-și justifica acțiunile imperialiste în Congo.

Acest stereotip al africanului este perpetuat în descrierea lui Marlow despre presupusa amantă a lui Kurtz din Congo ca „o apariție sălbatică și superbă a unei femei", „sălbatică și superbă, cu ochi sălbatici și magnifică" (113). Lui
descrierea aici, împreună cu confundarea sa stereotipă a acestei femei cu „immensa sălbăticie, corpul colosal al vieții fecunde și misterioase", dezvăluie înțelegerea moștenită a naturii primitive și sexuale a poporului african, și a femeilor în special, care face parte din înțelegerea greșită care a condus misiunea „civilizatoare" a Africii (expansiunea imperialistă). Dar descrierea lui Marlow despre amanta africană se

îmbină și cu percepțiile sale despre femei în general; pentru el, ele reprezintă frumusețea, fecunditatea și puritatea. Iar pentru aceste idealuri, spune Marlow, femeile trebuie ținute în totalitate în afara afacerilor în Africa. El le spune ascultătorilor săi de pe iaht: „Trebuie să-i ajutăm să rămână în acea lume frumoasă a lor, ca nu cumva a noastră să se înrăutăţească" (88). În retorica vremii, exploratorii și misionarii și-au făcut „lucrarea" în Africa pentru această lume civilizată, în cea mai mare parte locuită de femei. Sexismul lui Marlow aici este un indicator al contextului mai larg în care a avut loc misiunea imperialistă.

TEME

Deși au existat multe dezbateri adecvate din partea criticilor cu privire la participarea lui Conrad la o întreprindere imperialistă mai mare, cu acceptarea implicită a superiorității europenilor asupra țărilor pe care le-au colonizat, este sigur că una dintre temele centrale ale *Inimii întunericului* este răul și ipocrizia din inima întreprinderii imperiale belgiene în Congo. Această temă apare în mod evident prin juxtapunerea scenelor absurde și grotești care îl așteaptă pe Marlow în Congo. Căci, deși chiar și Marlow știe că Compania se ocupă de comerțul cu fildeș pentru a câștiga bani, el nu știe, până când va fi martor la scenă, cât de departe sunt acțiunile sale de politicile sale. Întreprinderea belgiană pare a fi mai degrabă o achiziție dezorganizată și inumană pentru bunuri, cu simpla iluzie a proprietății oferite în mijlocul haosului. Astfel, de exemplu, îl găsim pe contabil șef captivant care, prin forță implicită, a antrenat o „femeie nativă" să-și spele și să-și preseze hainele, astfel încât să arate rolul unui contabil adecvat, în timp ce însumează cu precizie sumele toată ziua și deplânge intruziunile „sălbaticilor" în munca sa. Munca lui de a adăuga sume pare să aibă prioritate față de întreaga umanitate din jurul lui, chiar și bărbații și femeile bolnave din „Grove of Death", pe care Marlow îl juxtapune atât de dramatic cu micul său birou. Marlow observă explozia zadarnică în sălbăticie și epava nebunească de mașini care are loc în mijlocul unui nativ congolez evident înfometat și abuzat. Toate aceste scene batjocoresc întreprinderea „civilizatoare" a progresului pe care belgienii pretind că o urmăresc. Fiecare oprire pe care o face Marlow de-a lungul râului dezvăluie acest abuz asupra oamenilor nativi.

Acest lucru nu înseamnă că Marlow însuși este capabil să-și depășească îndoctrinarea în superioritatea europeană atât de departe încât să-i vadă pe nativii din jurul lui ca fiind pe deplin umani. El nu poate. El vorbește despre ele ca pe un instrument sau pe o piesă valoroasă de mașinărie. El ne spune că a ajuns să-și iubească vaporul în timp ce se străduia să o facă din nou utilă: „Am depus destulă muncă grea pentru ea pentru a mă face să o iubesc" spune el (51). Pe același ton de loialitate față de o piesă bună de mașinărie, Marlow vorbește despre cârmaciul său african,

explicându-și doliul din cauza morții „un sălbatic" ca rezultat al unei legături pe care au creat-o lucrând împreună. Marlow oferă chiar un fel de respect cu răzbunare față de reținerea pe care „canibalii" au dat dovadă în călătoria fluviului de a nu mânca echipajul, dezvăluind estimarea sa scăzută a caracterului lor în general. Dar sentimentul rasist de superioritate al lui Marlow nu-i estompează viziunea asupra răului făcut de mâinile imperialiste ale belgienilor din Congo. Deși noi, cititorii moderni, l-am putea lua la răspundere pentru acest rasism, majoritatea criticilor i-au apărat scopul mai larg de a contesta practicile imperialiste belgiene.

Critica lui Conrad la adresa efortului imperialist belgian din Congo este dezvăluită și prin personajele agenților de la cele trei stații de pe râul Congo, care depun toate eforturile pentru a părea că servesc obiectivele aparent altruiste ale Companiei, dar se dezvăluie a fi necinstiți de fildeș și necinstiți. Credința sa se ivește și prin retorica agenților companiei din orașul Bruxelles, care folosesc cuvinte precum „cauza nobilă" sau medicul de companie care vorbește despre rolul său în a-și ajuta țara să culeagă avantaje din „deținerea unei dependențe atât de magnifice" (18). La Gara Centrală, Marlow se întreabă de pelerinii care așteaptă luni la rând șansa de a obține un post comercial. El spune că complotul lor între ei a fost la fel de ireal ca tot ceea ce îl înconjura acolo, „ca pretenția filantropică a întregii preocupări" (42). Astfel, atât în faptă, cât și în cuvânt, toți afiliații Companiei i se par lui Marlow că ascund adevărul întreprinderii.

O altă temă centrală care apare în povestea lui Conrad este pierderea unui centru moral într-o lume modernă a expansiunii politice și economice. Kurtz s-a „scăpat de pământ", iar Marlow este pierdut în fața existenței nelegate a lui Kurtz: „Era singur, iar eu înaintea lui nu știam dacă stăteam pe pământ sau pluteam în aer" (124). Marlow încearcă să le transmită ascultătorilor săi de pe iaht că, în contextul întregii nedreptăți și absurdității grotești ale eforturilor belgiene din Congo la care a fost martor , Marlow este lăsat să se apuce de un centru moral, un adevăr, o idee. El vorbește direct cu ascultătorii săi la un moment dat, încercând să-i facă să înțeleagă de ce Kurtz ar putea ocupa „un loc înalt printre diavolii țării" (90). Simțind că nu înțeleg, spune el și ar putea la fel de bine să vorbească
direct către noi, „Nu poți înțelege. Cum ai putut?—cu pavaj solid sub picioare, înconjurat de vecini amabili" (90).

Se simte în novela lui Conrad o nostalgie pentru o perioadă în care a existat o „credință altruistă în idee" în spatele întreprinderii de explorare, sau poate chiar de colonizare (8). Lumea neclară și ambiguă pe care o înfățișează Marlow în Congo este o lume fără un centru moral, fără o „idee în spatele ei" (8). Este o lume a absurdităților, în care un bărbat poartă o găleată cu o gaură în fund pentru a stinge un foc uriaș, în care băștinașii explodează în dealuri fără niciun motiv și în care se dă peste țevi de drenaj prăbușite într-o râpă lângă un crâng de oameni tăcuți, pe moarte. În această lume, Marlow nu poate face ca cuvintele să transmită sens și nu poate obține o înțelegere

fermă a adevărului. Nici nu poate face acest lucru în timp ce stă pe un iaht în râul Tamisa și povestește despre experiența sa în Congo. Așadar, l-am putea citi pe Marlow drept „anti-eroul" modern care, la fel ca Prufrock, este rupt de întâlnirile sale cu golul din centrul tuturor; care nu poate răscumpăra „ideea" acum că a fost spulberată împreună cu iluziile sale.

Novela ne provoacă să considerăm un om eliberat de constrângerile sociale ale vieții sale „civilizate" și de nebunia care rezultă. Încă de la început, când Marlow își imaginează comandantul unei trireme comandat să cucerească nordul, avem o prefigurare a nebuniei care poate apărea în locuri izolate. El insinuează dificultatea de a merge atât de departe în „neînțeles" și „dor de evadare" pe care trebuie să le fi simțit comandantul (8). Simțim că Marlow vorbește despre propria sa comandă a unei bărci care urcă pe un râu într-un loc de neînțeles, eliberat de constrângeri sociale, reguli și legi. Profunda ironie este că întreprinderea imperială este promovată și îmbrățișată în numele constrângerilor sociale și al vieții civilizate; civilizand nativii, aducându-le reguli, creștinism și guvernare, belgienii pretindeau că „îmblânzesc" sălbăticia nebună. În schimb, produceau măcel și creau o nebunie în ei înșiși; jefuiau pământul de fildeș și ucideau băștinașii și culturile lor.

SIMBOLURI ȘI MOTIVE

Temele lui Conrad sunt transmise prin diferite simboluri și motive. Unul dintre motivele cele mai răspândite este acela al unei cețe obscure sau al unei cețe care poartă cu ea o anumită răuvoință. Pe măsură ce iahtul este adus la ancora în Tamisa, iar compania prietenilor ia poziții meditative pe punte, naratorul principal observă întunericul care invadează Londrei. El descrie această devenire întunecată

„mai sumbru" când Marlow își începe povestea. Este o poveste care pare să se desfășoare aproape exclusiv într-o lumină slabă și tulbure. Acest motiv contribuie la întunecarea realității și adevărului care sunt atât de esențiale pentru novelă. Alte scene critice au loc în această semi-lumină cețoasă a serii. Discuția lui Marlow cu producătorul de cărămizi, când abia începe să descopere percepțiile greșite pe care producătorul de cărămizi și directorul stației le au despre el, are loc pe măsură ce se lasă noaptea. Se despart în întuneric, văzându-se mai puțin clar, metaforic și literal. Întâlnirea lui Marlow cu Kurtz în timp ce încearcă să se alăture oamenilor nativi are loc noaptea, cu lumina de fundal ciudată a unui foc de tabără și bătaia unei tobe. În această lumină, Kurtz se ridică în fața lui Marlow ca un „abur expirat de pământ", devenind însăși ceața care ascunde adevărul și lumina. Într-adevăr, Marlow ne face să înțelegem că lupta pe care a avut-o pentru a-l aduce pe Kurtz înapoi pe barcă în acea noapte a fost la fel de mult spirituală, cât și fizică; ne spune că Kurtz este sub vrajă și pare gata să cadă el însuși sub vraja lui Kurtz în orice moment. Aceste întâlniri în amurg, în lumina

lunii și în ceață se adaugă la o calitate de vis și ambiguă a tot ceea ce întâlnește Marlow. Ele sunt înzestrate cu o importanță ciudată, magică și sinistră prin felul în care Conrad descrie lumina atmosferică. De fapt, în niciun moment sau loc din roman nu ne aflăm într-o lumină clară și directă.

Un motiv înrudit este acela de a nu vedea sau de neînțeles. La începutul călătoriei sale, barca franceză în care Marlow găsește trecere dă peste un om de război care trage în pădurea deasă. Nimeni nu poate vedea un inamic, dar se pare că inamicul este acolo. De-a lungul călătoriei sale în sus pe râul Congo, Marlow simte că în păduri sunt fețe nevăzute care îl observă. Acest sentiment devine o realitate atunci când vaporul lui este prins într-o ceață și aud țipetele băștinașilor din pădurile din jurul lor, dar nu pot vedea nimic. Timp de două ore așteaptă ca ceața să se ridice și se întreabă dacă vor fi atacați. Și în timp ce așteaptă pe barcă ca Kurtz să fie doborât în targă, Marlow este tot timpul conștient de prezența oamenilor nativi pe care nu îi poate vedea, chiar dacă este expus să se vadă pe sine. Acest motiv, repetat în atâtea moduri de-a lungul romanei, îl face pe cititor să se întrebe despre posibilitatea de a vedea cu adevărat o altă ființă umană. După cum se învață din scena în care omul de război împușcă în pădure, frica de necunoscut este împletită cu incapacitatea de a vedea. În mod clar, europenii din Congo fie nu vedeau oamenii nativi ca fiind oameni, fie nu îi înțelegeau, dar evident se temeau de ei. Frica și neînțelegerea au dus la brutalitatea europenilor față de oamenii nativi. Mai mult, i-a determinat pe europeni de acasă să accepte acea brutalitate în orbirea lor față de motivele reale din spatele „civilizarii" nativilor.

În mod similar, numeroasele referințe la întuneric și culoarea neagră se unesc ca un motiv care semnifică de obicei răul, dar poate, uneori, să joace rolul opus. Când Marlow povestește despre dragostea sa din copilărie pentru hărți, le spune camarazilor săi că prefera petele goale de pe hărți, cele neexplorate. Una dintre cele mai mari dintre aceste puncte goale a fost Congo. Adevărat, admite el, nu mai este „o pată albă la care un băiat să viseze glorios. Devenise un loc de întuneric" (10). Această mențiune timpurie a locului cândva „alb" ca fiind unul de „întuneric" acum este o prefigurare a maleficului întâlnire de Marlow în Congo, dar nu este răul bărbaților de culoare. Este răul bărbaților albi. Astfel, în acest caz, albul este rău, iar negrul nu. Marlow spune că s-a gândit la cele două femei care tricotau fire negre pe care le-a întâlnit în birourile Companiei din Bruxelles ca „păzind ușa Întunericului" (25). El observă că este ca și cum ar tricota un căprioară sau pătura pentru un cadavru și îi salută în latină: „Noi, cei care urmează să murim, vă salutăm" (16). Aceste femei, cu culoarea lor simbolică a morții, sunt înfățișate ca gardienii unei lumi interlope întunecate. Conrad își folosește referințele la aceste culori pentru a construi misterul din jurul călătoriei lui Marlow în Congo. Întunericul este peste tot în această lume și de obicei maschează un rău uman sau, cel puțin, un pericol.

Relevante pentru acest motiv al întunericului și culoarea neagră sunt referirile repetate ale lui Marlow la Bruxelles, orașul în care se află Compania și unde domnește

Leopold al II-lea, ca „mormânt alb”. Un mormânt este un mormânt sau o boltă de înmormântare. Expresia „mormânt alb” este folosită în Biblie, în cartea lui Matei, pentru a descrie ceva care este frumos în exterior și care conține moarte sau orori. Atacul lui Conrad asupra pretinsei misiuni „civilizatoare” a Belgiei în Congo este clar în utilizarea acestui termen. Orașul poate arăta frumos, dar conține sursa ororilor și morții care au loc în numele Imperiului. În interiorul orașului, ca și în interiorul birourilor Companiei, toate par ca un cadavru.

De-a lungul romanei, începând cu avertismentul naratorului principal că sensul poveștilor lui Marlow nu era „în interior ca un sâmbure, ci în exterior”, întâlnim motivul interioarelor și exterioare. Repetarea de către Conrad a expresiei „mormânt alb” contribuie la motiv, indicând diferențele radicale dintre suprafețe și interioare. În altă parte în novelă reiese motivul: Acolo sunt Gările înconjurate de pădure; Conrad scrie despre calitatea „ireală” a pelerinilor fără scop care vorbesc despre fildeș și rătăcesc în interiorul Gării și observă că „în afară, sălbăticia tăcută care înconjura această pată curățată de pe pământ mi s-a părut mare și invincibilă, precum răul sau adevărul” (39–41). Conrad nu numai că reiterează aici motivul interiorității și exteriorității, dar el subliniază că există un exterior care ascunde ceea ce se află înăuntru: „mormântul alb”, pădure care ascunde „dușmani”, povestea care își ascunde sensul. În mod similar, când este văzut de pe coastă, tot continentul african îi arată liniștit, verde și benign pentru Marlow. Numai în interior se află adevărata moarte și groază.

Atât râul, cât și sălbăticia funcționează ca realități cotidiene care sunt înzestrate cu semnificație simbolică în această poveste. Râurile, fie că sunt Tamisa sau Congo, sunt descrise în novelă ca puncte de intrare într-o țară, un loc. În cazul Tamisei, naratorul principal o imaginează și ca punct de ieșire și întoarcere pentru marii eroi ai națiunii, un corp de apă care și-a servit cu mândrie țara. El ne spune că „purtase” corăbiile celebre (și bărbații celebri), „întorcându-se cu … flancuri rotunde pline de comori” (4). Este măreția pe care naratorul principal și-o imaginează plutind pe acel râu. Marlow nu este atât de roz în viziunea lui nici despre Tamisa, nici despre Congo, deși pare să prefere imperialismul britanic în locul belgianului. Marlow își imaginează un roman comandând o triremă în susul Tamisei. „Au fost cuceritori”, le spune el ascultătorilor săi, o meserie pentru care ai nevoie doar de forță brută (8). De aici, el trece la povestea lui despre propria sa comandă a unui vapor cu aburi în sus pe râul Congo. Ceea ce este martor acolo, și ceea ce unii spun că ajută la perpetuare, este o forță brută similară „cuceritoare”. El nu vorbește despre Congo în termeni eroici, ci în termeni de groază și brutalitate, echivalând „misiunea” belgiană cu o cucerire romană. Textul se întoarce la Tamisa chiar la sfârșitul poveștii lui Marlow, când, din nou, naratorul principal intervine și afirmă: „Celea navigabilă liniștită care ducea la extremitățile pământului curgea sumbră sub un cer acoperit – părea să ducă în inima unui întuneric imens” (146). În aceste rânduri avem atât exteriorul, cât și interiorul, iar aici, ca și în alte părți, întunericul este în interior. Este posibil ca, pentru toate aluziile lui Marlow la binele

făcut de imperialismul britanic, Conrad să avertizeze că există și rău în acea întreprindere.

STIL NARATIV

La fel ca Forster, Conrad este un modernist timpuriu și a fost plasat alături de edwardieni de unii critici. Ficțiunea sa timpurie este deosebit de potrivită pentru clasificarea drept edwardiană. Așa cum este adevărat în ficțiunea sa anterioară, în *Heart of Darkness* Conrad creează, de asemenea, un context în care personajele sale sunt testate de condiții de pericol și dificultate extreme. Marlow atestă cu voce tare acest lucru. Dar Marlow se confruntă cu mai multe dificultăți existențiale în această poveste decât poate orice personaj conradian dinaintea lui. El se confruntă cu dilema modernistă a unei lumi fără sens – o lume fără un centru moral. Cu *Heart of Darkness,* Conrad nu numai că a introdus un erou modernist, înstrăinat într-o lume lipsită de valori și credințe semnificative, dar a realizat și un nou stil narativ.

că se poate citi doar modernist timpuriu. În acest stil narativ, naratorul este îndepărtat de publicul său și de perspectivele acestora. Nu acceptă tonul unui edwardian autorizat sau al unui victorian vorbăreț; el este mereu prezent, adesea invizibil, dar prezent ca chipurile din pădure pe care Marlow nu le poate vedea. El ne face neliniștiți. Cu toate acestea, chiar și cu această lipsă de claritate, lupta autorului de a-și prezenta povestea cu acuratețe și într-un fel pe care publicul este sigur că o poate înțelege este evidentă peste tot în stilul prozei sale.

Folosirea de către Conrad a unui narator principal care încadrează povestea lui Marlow oferă încă un strat suplimentar între cititor și narațiune. Deși primarul nu este un narator omniscient care se amestecă în fluxul evenimentelor pentru a ne îndrepta ochii ocazional într-o nouă direcție, el își explică autoritatea. Acest narator principal nu are acreditări. Nu îi știm numele, trecutul sau opiniile. El este nevăzut, nu neauzit. Ceea ce introduce în text nu pune în lumină fiabilitatea lui. Nu putem fi siguri ce crede el despre Marlow, „firul" lui Marlow, sau posibilul său sens. Aceasta nu ar fi o problemă dacă nu ar trebui să ne bazăm pe acest narator principal pentru a repeta cu acuratețe povestea lui Marlow, aparent din memorie. Așadar, suntem forțați să facem un pas înapoi, să ne întrebăm de intențiile lui Conrad și să rămânem mereu ușor suspicioși față de povestea pe măsură ce se desfășoară. Această distanță narativă este modernistă în stil. Pe Conrad nu-l interesează să-și pună cititorii în largul lor; vrea ca ei să rămână în alertă.

Există trăsături ale poveștii lui Marlow care îl îndepărtează și mai mult de publicul său, atrăgând atenția asupra luptei sale de a-și transmite sensul și dezorientându -ne atunci când simțim că i-am descoperit sensul. De exemplu, deși s-ar putea să ne instalăm în ceea ce pare să fie o poveste de dragoste gotică tipică din secolul al XIX-

lea, cu elementele sale clare de intriga și caracter, descoperim că călătoria lui Marlow nu se bazează pe o realitate solidă. Marlow pornește să comandă un vapor cu aburi pe Congo pentru o companie belgiană. S-ar fi putut presupune că ar fi de așteptat să călătorească în sus și în jos pe râu, transportând oameni și provizii către diferitele lor destinații. În schimb, călătoria lui Marlow pierde acest scop, sau nu l-a avut niciodată, și ia altul pe parcurs (căutarea lui Kurtz, o figură enigmatică care ar putea fi deja moartă). În timp ce Marlow este absorbit de lumea întunecată de absurdă care îl înconjoară, el pare să fi uitat de ce se află acolo. El așteaptă trei luni pentru nituri, tot timpul se îmbătă cu ideea de a ține o conversație cu un nebun de geniu bolnav care trăiește în junglă la sute de mile în sus. Este clar că nu trebuie să avem încredere în mintea lui Marlow. Și nu trebuie să avem încredere că aceasta este o poveste de dragoste tradițională gotică.

Marlow pare să simtă neîncrederea publicului său și devine mai agitat când transmite elementele mai puțin credibile ale poveștii sale. Se întrerupe, protestează că nu găsește cuvintele care să-și facă publicul să vadă ce el
înseamnă să transmită, îi mustră pe ascultătorii de la bordul iahtului pentru viața lor confortabilă și, în cele din urmă, recurge la același argument la care recurge rusul în apărarea lui Kurtz: Nimeni nu știe cum o viață în sălbăticie încearcă sufletul. Toate aceste gesturi narative separă naratorul de publicul său, atrăgându-i în atenție izolarea și amintindu-ne că este o figură modernistă. Tehnica narativă a lui Marlow și aparenta lui luptă existențială îl situează ca o figură oarecum pierdută în sălbăticie, chiar dacă spune povestea despre pierderea lui Kurtz. Marlow stă separat de ceilalți bărbați de pe punte; el nu deține niciun titlu, așa cum au ei; și nu este tipic pentru ceilalți bărbați din meseria lui. Obrajii lui căliți dau o dovadă suplimentară a unui chin interior.

În cele din urmă, concentrarea intensă asupra experienței subiective a lui Marlow este cea care mută această novelă în canonul modernismului. Joseph Conrad a îmbrățișat ideea de impresionism literar, practicată de Ford Madox Ford, împreună cu care Conrad a scris o nuvelă despre Congo Belgian. Acest concept de impresionism literar este articulat de Henry James în „Arta ficțiunii", în care el descrie romanul ca o impresie personală a vieții. Acest accent se reflectă într-un stil de proză care va renunța la descrierea susținută și contextualizarea de dragul impresiilor imediate ale personajului . Din cauza acestui accent pus pe percepție, multă scriere impresionistă, precum cea a lui Conrad, este mai vagă și mai difuză în sensul său. În cele din urmă, acesta este motivul pentru care novela lui Conrad nu poate fi combinată cu literatura secolului al XIX-lea, deși el poate împrumuta din genurile și stilurile acesteia. El este mult mai interesat de interioritatea personajului său, de luptele sale metafizice, decât de descrierea obiectivă potrivită a unui decor sau a unei scene. Personajul lui Conrad este un erou modern, numit adesea antierou, în măsura în care este un om obișnuit care se luptă cu alienarea și cu haosul lumii moderne, în care nu găsește niciun centru moral. El nu transformă lumea, ci își încheie povestea pe o notă neconcludentă, lăsându-și

cititorii să se întrebe despre semnificațiile finale și posibilele finaluri.

CONTEXT ISTORIC

Heart of Darkness este unică pentru momentul său istoric al imperialismului european târziu. Chiar dacă creează un nou teren prin interogarea proiectului imperial și a presupusei superiorități a europenilor asupra popoarelor native din țările pe care le-au colonizat, romanul pare să accepte multe presupuneri rasiste și imperialiste pe care nu numai că le punem la îndoială astăzi, ci, în general, le considerăm respingătoare. Era o credință comună în Europa de la sfârșitul secolului al XIX-lea că popoarele coloniilor „aparținând" marilor națiuni trebuiau să fie civilizate, educate și iluminate. Rareori s-a gândit cineva să provoace

conceptul de imperiu și deținerea coloniilor pe care s-a bazat.

Congo-ul vizitat de Conrad în 1890 era proprietatea personală a regelui Leopold al II-lea al Belgiei. A fost făcută oficial proprietatea lui Leopold în 1884, când primul cancelar al Imperiului German, Otto von Bismarck, a văzut că alte națiuni europene ar putea asigura mai mult acordând posesia lui Leopold în schimbul acordului lui Leopold că toate națiunile vor fi libere să facă comerț în Congo fără monopoluri sau taxe. Bismarck a colaborat cu Jules Ferry din Franța pentru a organiza o conferință în 1884, la care au participat 14 dintre statele Europei. Din această conferință a venit nu numai stăpânirea Congo-ului de către Leopold, ci, în 1885, Tratatul de la Berlin, care a început efectiv o nouă perioadă de colonialism, în care marile imperii europene au împărțit Africa.

Un conducător notoriu corupt și tiranic, Leopold a acceptat cu ușurință comerțul echitabil, dar nu și-a susținut niciodată sfârșitul înțelegerii în Congo. Leopold a promis că va aduce civilizația și creștinismul în Congo. Ceea ce a făcut în schimb a fost să-și deghizeze armata în „manageri" și „agenți" care și-au asigurat un monopol belgian în fildeș, cel mai prețios și mai abundent marfă din regiune. Metodele prin care acești manageri și agenți au asigurat fildeșul au fost brutale: nativii au fost înrobiți și orice non-belgian găsit în posesia fildeșului putea fi împușcat la vedere. În 1885, regele Leopold a înființat Statul Liber Congo și a devenit suveranul său absolut. Această mișcare a acordat Belgiei un monopol virtual asupra exploatării Congo-ului. În loc să urleze, multe alte națiuni imperialiste au urmat exemplul și au înființat companii similare pentru a dezvolta alte părți ale Africii, acordând țărilor lor drepturi de monopol asupra zonelor. Deoarece Africa era atât de departe și a avut loc o reapariție generală a fervoarei imperialiste în întreaga Europă, a durat mult timp până să existe vreun protest public față de atrocitățile comise de agenții imperialiști în Africa, în general, și de agenții lui Leopold din Congo, în special.

Când Conrad a început să-și scrie novela la 10 ani după experiența sa în Congo, a

existat un zgomot tot mai mare de protest împotriva abuzurilor de putere practicate de agenții lui Leopold. Poate că protestele cele mai apropiate de experiența lui Conrad în Congo au fost înregistrate de doi bărbați. Unul dintre acești bărbați, Roger Casement, a fost un avocat împotriva sclaviei. Conrad se întâlnise și împărtise o cameră cu Casement în Matadi înainte de a-și începe călătoria la Stanley Pool (acum Malebo) în 1889. Casement se afla în Congo pentru a desființa mașina de comerț cu sclavi folosită de arabi și pentru a înființa o cale ferată pentru a facilita comerțul. La fel ca Conrad, el nu cunoștea sclavia și brutalitatea practicate de guvernul lui Leopold . Casement a înființat „Asociația de reformă din Congo" în 1903, pentru care Conrad a scris o scrisoare de susținere.

Celălalt protest strâns legat de experiența lui Conrad în Congo a fost înregistrat de un american, George Washington Williams, în lucrarea sa din 1890, „O scrisoare deschisă către senina Majestatea Sa Leopold II". Williams fusese soldat în Războiul Civil al SUA ca membru al trupelor de culoare americane. A călătorit la Bruxelles în 1889 pentru o conferință împotriva sclaviei, unde a avut ocazia să-l întâlnească pe regele Leopold, ale cărui scopuri aparente de a revendica Congo Williams l-au aplaudat. (Leopold susținuse că guvernul său din Congo va aduce creștinismul, asistența maternală și va asigura bunăstarea popoarelor native.) În 1890, Williams a fost însărcinat de către președintele american Benjamin Harrison să raporteze despre condițiile din Congo. Raportul lui Williams, a considerat președintele Harrison, va informa propria sa decizie cu privire la recomandarea sau nu ratificarea Actului de la Berlin din 1885, care ar împărți Africa între puterile imperialiste europene concurente. Williams a călătorit în Congo în 1890, în același an în care Conrad a fost acolo. Raportul său către președintele Harrison a dezvăluit minciuna eforturilor presupuse binevoitoare ale lui Leopold în Congo. „Scrisoarea deschisă către Senina Sa Majestate Leopold al II-lea" a lui Williams este un rechizitoriu pentru atrocitățile din Congo pentru care Leopold este responsabil. Ea ridică 12 acuzații împotriva guvernului lui Leopold, fiecare dezvăluind un alt strat de inumanitate și înșelăciune a guvernului belgian din Congo. Această scrisoare a fost publicată ca pamflet în Anglia și Statele Unite și, fără îndoială, îi era familiară lui Conrad.

O dovadă suplimentară că totul nu era bine în Congo a venit cu rapoartele despre războiul dintre agenții belgieni din Congo și comercianții arabi de sclavi de acolo; brutalitatea acestui război și implicarea belgienilor au fost descrise în ziarele britanice. În 1897, căpitanul Sidney Hinde și-a publicat relatarea despre acest război în *The Fall of the Congo Arabs.* În plus, rapoartele despre brutalitatea și munca forțată a belgienilor scrise de Edmund Morel și alții au continuat să se îndrepte spre Anglia din Africa și au fost făcute publice în mod corespunzător în presă. Astfel, în momentul în care Conrad a început să scrie *Heart of Darkness,* a existat o conștiință tot mai mare și un disconfort față de practicile lui Leopold în Congo, dacă nu cu noul imperialism în general.

2
^^

EM Forster
Howards End
(1910)

CONTEXT BIOGRAFIC

Edward Morgan Forster s-a născut la 1 ianuarie 1879. A fost singurul copil al lui Alice Clara „Lily" Whichelo și Edward Morgan Llewellyn Forster, care a murit în 1880, când fiul său avea doar un an. Tânărul Morgan a fost crescut aproape exclusiv de femei - în special, mama lui și influența sa mătușă paternă Marianne Thornton. Ambele femei au modelat simțul moralității și dreptății lui Morgan, idealuri cu care el s-ar implica pe tot parcursul vieții sale. Mătușa sa, Marianne Thornton, avea idei foarte puternice despre obligația cuiva de a face bine social și de a susține caracterul național, care a crescut din experiența ei ca fiică a unui membru de conducere al sectei Clapham. Secta Clapham era un grup de familii evanghelice, filantropice, cărora li sa dat numele pentru că locuiau pe Clapham Common din Londra la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Membrii acestui grup au luptat pentru abolirea comerțului cu sclavi și au folosit filantropia pentru a lupta împotriva nedreptății sociale. De asemenea, au căutat să-i convertească pe alții la creștinism. Descendenții familiilor Clapham aveau tendința de a nu avea încredere în instituții. Vedem această neîncredere în instituții combinată cu un sentiment puternic al nedreptății sociale a sistemului de clasă englezesc în romanul lui Forster *Howards End.*

Forster a observat că cei mai fericiți ani din copilărie au fost petrecuți într-o casă numită Rooksnest din Stevenage, Hertfordshire, între 1883 și 1893. Această casă este acceptată pe scară largă ca model pentru casa din *Howards End.* Îi plăcea tiparul liniștit al vieții de acolo. Mama lui a ales să nu se asocieze cu multe familii din Stevenage și, prin urmare, Morgan a fost izolat de alți copii.

Cu toate acestea, nu a ajuns să-și cunoască dramatic singurătatea până când a părăsit Rooksnest pentru Tonbridge în Kent. Acolo, Forster a urmat școala Tonbridge, unde era nefericit și singur. De fapt, în timp ce se afla la Tonbridge în 1894, a scris o carte de memorii despre Rooksnest care surprinde tot ceea ce pierduse odată cu sfârșitul vieții sale liniștite la țară și evidențiază tot ceea ce disprețuia despre școala Tonbridge. Asemenea tânărului Stephen Dedalus din *Portretul artistului al lui Joyce,* Forster pare să fi detestat zgomotul rival, împodovirile și glumetele școlarilor.

Forster a urmat cursurile King's College, Cambridge. Acolo a găsit o comunitate de tineri cu gânduri asemănătoare și a fost inspirat de GE Moore. Moore a subliniat - importanța relațiilor și a cercetării intelectuale. În *Principia Ethica* (1903), Moore a avansat filozofia morală care urma să aibă un astfel de impact formativ asupra generației lui Forster de studenți care frecventează King's College. GE Moore a fost membru al The Apostles, o societate exclusivă de licență la Cambridge, care includea ca membri pe Leonard Woolf, Lytton Strachey și alte figuri centrale ale a ceea ce va fi cunoscut sub numele de Bloomsbury Group, o colecție de artiști, scriitori și intelectuali care împărtășeau o perspectivă comună foarte bine informată de filozofia lui Moore. În 1901, Forster a fost ales în „The Apostles" și, prin ei, a intrat în grupul Bloomsbury, deși a rămas întotdeauna oarecum periferic vieților și muncii lor, deoarece era mai conservator și mai privat.

În anii 1901–1905, Forster a călătorit mult în Italia și Grecia. De asemenea, a ținut prelegeri despre Republica Florența la școlile din Harpenden și Lowestoft în acești ani. În 1904, s-a stabilit cu mama sa în Weybridge, care va rămâne casa lui până în 1924. Pe măsură ce se obișnuia cu viața în Weybridge, pasiunea lui Forster pentru mediul rural englezesc a crescut și s-a adâncit. *Howards End,* care reflectă această pasiune, a fost publicat în 1910. A fost al patrulea roman al lui Forster și i-a asigurat statura literară. La fel ca primele trei romane ale lui Forster (*Where Angels Fear to Tread, The Longest Journey* și *A Room with a View*), *Howard* 's *End* pune întrebări despre nedreptate invitând cititorii să examineze însăși structura sistemului de clasă britanic, industrialismul și liberalismul clasei superioare. *Howards End* vine într-un moment critic al istoriei. Se ocupă de impactul inechității grave și al dezechilibrului social, al războiului iminent și al industrialismului în expansiune rapidă asupra indivizilor și familiilor, criticând automulțumirea găsită în industrialism și liberalismul ineficient al clasei mijlocii superioare. Urmărind romanele sale anterioare, cu accent constant pe teme dragi lui Forster (englezii din străinătate, valoarea prieteniei, conflictul dintre liberalism și imperialism), *Howards End* angajează imaginația liberală prin personajele lui Margaret și Helen Schlegel. Dar, scris așa cum este în 1910, ea adoptă o perspectivă mai largă, cerând cititorilor săi să ia în considerare întrebări mai mari.

Forster a mai scris un singur roman, *A Passage to India* (1922–24). După ce a renunțat la scrisul de romane, Forster a publicat două biografii, prelegerile sale Clark de la Cambridge (publicate ca *Aspects of the Novel*) și diverse eseuri politice. De la scrisul de romane, Forster a trecut la alte angajamente satisfacătoare personal. Nicola

Beauman scrie despre activitatea sa politică care a rezultat din valorile sale liberale: „Emitea la BBC, atrăgând audiențe vaste. A scris articole, a făcut parte în comitete, a participat la congrese și a semnat scrisori pe o serie întreagă de subiecte de interes pentru conștiința liberală – libertatea individuală, cenzura, reforma penală și, mai ales, ascensiunea fascismului" (355). Forster a fost primul președinte al Consiliului Național pentru Libertăți Civile și a ocupat din nou postul în 1942. A apărat constant cauzele liberale.

În viața sa personală, lupta îndelungată a lui Forster de a găsi dragostea și pacea domestică a fost realizată la începutul anilor 1930 cu „familia" unică pe care a creat-o împreună cu iubitul său Bob Buckingham și cu soția lui, May. Împreună, ei au reușit o viață de prietenie, dragoste, educație parentală (a lui May și băiatul lui Bob, pe care l-au numit Robert Morgan) și bunici, care a durat până la moartea lui Forster în 1970. Forster a remarcat că acestea au fost cele mai fericite perioade din viața lui lungă.

REZUMAT PARCELĂ

Primul dintre cele 44 de capitole care compun romanul *Howards End* este compus din trei scrisori scrise de Helen Schlegel surorii ei Margaret. Protagoniștii centrali ai acestui roman, Helen și Margaret, sunt fiicele unui tată german și ale unei mame engleze. Au rămas orfani cu mai bine de 10 ani înainte de această scenă, ei au devenit o filozofie a vieții care îmbrățișează primatul relațiilor personale mai presus de orice. Sunt idealiști, liberali și, în esență, inocenți. În calitate de soră mai mare, Margaret este mult mai clară și mai pragmatică decât impulsiva ei soră mai mică Helen. Scrisorile lui Helen ajung la masa de mic dejun a surorii ei de la Wickham Place din Londra de la Howards End, o casă de țară aparținând familiei Wilcox, o familie mercantilistă de clasă superioară cu care surorile au făcut cunoștință în timp ce călătoreau în Europa. Acceptând o invitație de a-i vizita la casa lor de țară, Helen s-a dus la Howards End, în timp ce Margaret a fost de acord să stea acasă cu fratele lor, Tibby, care este bolnav.

Prima scrisoare a lui Helen descrie frumoasa casă și dragostea pe care pare să o aibă doamna Wilcox pentru ea. Scrisoarea surprinde, de asemenea, manierele pragmatice și bruște ale domnului Wilcox, fiului său Charles și fiicei sale Evie. A doua scrisoare, compusă trei zile mai târziu, transmite încă marea plăcere a lui Helen de a vizita familia Wilcox, dar dezvăluie și mai multe despre patriarh.

din acea familie, domnul Wilcox. Prin scrisoare, devine clar că domnul Wilcox este un membru convențional și conservator al clasei superioare care crede cu fermitate în diviziunea sexelor și își bate joc cu blândețe de opiniile liberale ale lui Helen. Helen nu este deloc jignită; de fapt, ea îl laudă ca pe o persoană „cu adevărat puternică", observând că el a înlăturat-o de la teoriile ei liberale fără a-i răni sentimentele, un punct care dezvăluie inconstanța tinerească a lui Helen.

Este a treia și cea mai scurtă scrisoare care pune în acțiune intriga acestui roman,

anunțând, așa cum face, că Helen și cel mai mic fiu Wilcox, Paul, sunt „îndrăgostiți". Citită la masa de mic dejun din casa Schlegel din Londra, unde Margaret stă cu mătușa ei Juley (sora mamei sale decedate) și fratele ei Tibby, scrisoarea lui Helen creează o criză bruscă, deoarece mătușa Juley insistă că o logodnă este cu totul prea bruscă și că cineva trebuie să coboare imediat la Howards End. După multe discuții, Margaret îi permite mătușii sale Juley să facă călătoria, îndemnând-o să vorbească numai cu Helen despre logodnă , nu cu membrii familiei Wilcox. Când Margaret se întoarce după ce și-a luat mătușa la gară, ea găsește o telegramă de la Helen care spune: „Peste tot. Mi-ar fi plăcut să nu fi scris niciodată. Nu spune nimănui" (13). Desigur, mătușa Juley este deja în drum spre Howards End și nu există nicio modalitate de a o informa despre logodna ruptă și despre inutilitatea vizitei ei.

Capitolul 3 începe cu mătușa Juley folosind călătoria de o oră spre nord pentru a reflecta la viața nepoatelor ei. Ea își transmite propriile valori conservatoare (deși umaniste și nemercantiliste), observând că surorile distrează mult prea mulți artiști „nebarbieri" la casa lor din Londra. Ea îi consideră fugari și predispuși să se „arunce". Întâlnindu-l pe Charles Wilcox la gară, mătușa Juley îl ia din greșeală pentru fiul mai mic, Paul. Ea încearcă să-și stăpânească agitația, dar în timp ce conduc prin mediul rural se încadrează într-o ceartă urâtă și aprinsă, „declarând în atâtea cuvinte că Schlegels era mai bun decât Wilcoxes, Wilcoxes mai bun decât Schlegels" (21). Ei ajung la Howards End într-o confuzie de furie și frustrare, doar pentru ca Helen să se grăbească la mătușa ei spunând că totul s-a terminat. Charles începe să-l mustre pe fratele său mai mic, Paul, iar doamna Wilcox coboară pe scenă pentru a separa părțile și a face timp pentru ca tensiunile să se disipeze, spunându -i lui Charles: „Nu mai iubesc" (23).

În capitolul 4, mătușa și nepoata se întorc la casa Schlegel din Wickham Place, fiecare zguduită de experiență. Helen *se* îndrăgostise, dar nu de Paul – se îndrăgostise de familia Wilcox. Punctul critic este că „idei noi izbucniseră asupra ei ca un tunet" și o lăsaseră „uluită" (24). Natura acestor „idei noi" va fi explorată și respinsă de Helen pe parcursul romanului. Dar la prima ei vizită la Howards End, când relatează întreaga poveste surorii ei, Margaret, odată ce ea
este acasă, energia familiei Wilcox și confortul căminului și vieții lor la țară au tentat-o să accepte părerile lor conservatoare asupra propriilor filozofii ale justiției și reformei sociale. Ni se spune că i-a plăcut mai degrabă să „cedeze" la ei când au afirmat că „noțiunile ei despre viață erau adăpostite sau academice, că Egalitatea era o prostie, Voturi pentru femei prostii, prostii Socialism" (24). Toate aceste convingeri sunt tipizate drept „fetișuri Schlegel", iar Helen este temporar vrăjită în aderarea la noțiunile conservatoare și mercantiliste ale lui Wilcox. Acesta, îi spune ea lui Margaret, este ceea ce a făcut-o pregătită să se îndrăgostească de Paul când l-a întâlnit pentru prima dată la sfârșitul vizitei ei de o săptămână cu familia Wilcox.

Cu toate acestea, odată ce splendoarea sărutărilor lor dispăruse în dimineața următoare, iar Helen a observat aproape teroarea pe chipul lui Paul, ca să nu spună

familiei lui despre logodna lor, a știut că s-a terminat. Previzual, ea a fost îngrozită când a văzut „tipul ăsta de bărbat" speriat; a făcut ca clanul Wilcox să pară mulțumit de sine a fi o fraudă: „doar un zid de ziare și mașini și crose de golf", în spatele căruia nu era nimic altceva decât „panică și gol" (26). Descrierea de către Helen a golului pe care a întrezărit-o în spatele vieții ordonate, atletice și de succes ale familiei Wilcox o determină pe Margaret să reflecteze asupra modului de abordare a vieții ei și a surorii ei, cu accent pe relațiile personale. După „episodul" ei cu soții Wilcox, observând cum se pare că au „mâna pe toate frânghiile" vieții, Helen concluzionează cu convingere că „relațiile personale sunt viața reală, pentru totdeauna" (28). Cu aceasta, scena a fost pregătită pentru una dintre dihotomiile centrale ale poveștii: cei care prețuiesc îndatoririle și aspectul exterior al lucrurilor versus cei care prețuiesc relațiile personale mai presus de toate – Wilcox versus Schlegel.

Capitolul 5 începe cu cei trei Schlegel asistând la un concert la „cea mai tristă sală de muzică din Londra", Queen's Hall. O interpretare a Simfoniei a cincea a lui Beethoven o face pe Helen să-și imagineze că vede eroii și spiridușii golului luptă pentru dominație pe scenă și în lume. Când goblinii domină, totul este „Panică și gol, panică și gol!" pentru Helen. Ei desființează eroii și „meterezele în flăcări ale lumii" (35). Odată ce Beethoven i-a alungat și a readus „splendoarea, zeii și semi-zeii" la victorie, Helen este cuprinsă de plină de speranță , încercând să se convingă că spiridușii erau doar „fantomele lașității și necredinței" care puteau fi risipite de un „impuls uman sănătos" (34). Dar, după cum observă Helen, chiar dacă Beethoven alege să facă totul bine la sfârșitul simfoniei, goblinii erau încă acolo. Această conștientizare o alungă pe Helen din sala de muzică, luând din neatenție cu ea umbrela unui bărbat așezat lângă sora ei Margaret.

Greșeala lui Helen îl face pe bărbat să fie suspicios față de Schlegel. Este convins că au făcut un joc de încredere. La finalul
concert, Margaret îl invită pe bărbat să vină acasă cu ei pentru a-și recupera umbrela. În timp ce se întorc spre Wickham Place, Margaret vorbește despre muzică și arte în general, iar diferențele subtile, dar clare, de clasă dintre ea și bărbat apar mai clar. El reflectă: „Dacă ar fi putut să vorbească așa, ar fi prins lumea" (41). Când ajung la Wickham Place, Margaret reușește să-l înstrăineze și mai mult pe domn, răsturnând umbrelele lor și respingând una ca a lui, deoarece este ruptă și „îngrozitoare" și, prin urmare, evident a ei. Dar umbrela ponosită îi aparține de fapt tânărului, iar acesta pleacă brusc, refuzând să stea la ceai. În timp ce Schlegel reflectă asupra incidentului cu bărbatul și umbrela lui, toți simt că rămâne un „pas de spiriduș": o amintire că „sub aceste suprastructuri de bogăție și artă rătăcește un băiat prost hrănit, care și-a recuperat într-adevăr umbrela, dar care nu a lăsat nici o adresă și nici un nume" (46). Acest memento le lasă pe surorile dornice să efectueze o schimbare în lume, să îmbunătățească poziția unui bărbat.

În capitolul 6, atenția cititorului este îndreptată către Leonard Bast, tânărul căruia Helen a „furat" umbrela. Naratorul ne spune că, pentru că a avut ghinionul de a se naște

în vremurile moderne, când „îngerul democrației a apărut", Leonard este obligat să-și afirme gentilitatea și, prin urmare, este mereu nerăbdător să se „îmbunătățească" (47). Din acest motiv, participă la concerte care îl costă prea mult din veniturile sale slabe și îl citește pe Ruskin și încearcă să-i imite stilul. Toate acestea le face cu speranța că „își va împinge într-o zi capul din apele cenușii și va vedea universul" (52). Când Leonard se întoarce acasă, îl urmăm în mizerie de pe Camelia Road, unde locuiește. Leonard intră într-un bloc, „construit cu un preț extrem de ieftin", unde locuiește într-un apartament de subsol „întunecat" și „înfundat". În comparație cu a familiei Schlegel, viața lui Leonard este precară, deoarece nu deține nimic în apartament, decât niște cărți, o fotografie și niște cupidon decorative. Cupidonii, de fapt, îi aparțin lui Jacky, însoțitorul lui Leonard. Ea este descrisă ca o „apariție", o femeie care „nu este respectabilă" și care „a depășit vârsta ei" (53). Devine clar că din simțul său englezesc al datoriei și obligației, Leonard a fost de acord să se căsătorească cu Jacky când va ajunge la majoritate. Dacă ar încerca să se căsătorească cu ea înainte de asta, îi spune el, fratele lui ar opri. Jacky, ai cărui ochi singuri îi dezvăluie anxietatea, caută în mod repetat asigurarea lui Leonard că va „face totul bine" (54). Evident că nu-i pasă că el vrea să se perfecționeze „prin literatură și artă" (46); ea vrea doar să fie asigurată că el o va rezolva. Scena lor domestică este sumbră și anxioasă.

Următoarele trei capitole revin la confortul Wickham Place, începând când Margaret află de la mătușa Juley că soții Wilcox au luat-o.
apartamentul chiar vizavi de al lor. Astfel, balconul Wilcox este la vedere din casa lui Schlegel și, potrivit mătușii Juley, va fi un iritant evident pentru locuitori. Margaret susține că Helen este complet peste Paul Wilcox. Dar când Helen intră și aude discuția lor, se înroșește la numele lui Paul. Margaret susține destul de vesel că nu există niciun risc mare, „atâta timp cât ai bani" (62). Ea îi explică mătușii Juley această filozofie, rugându-i să-și imagineze ce s-ar fi întâmplat dacă familiile nu ar fi avut mijloacele de a-i îndepărta pe Helen și pe Paul unul de celălalt atunci când au făcut mai întâi o alianță greșită. Această întrebare îl duce pe cititor să se gândească la bietul Leonard Bast și la nepotrivirea lui evidentă cu Jacky. Dar familia Schlegel are mijloacele pentru a gestiona astfel de probleme, iar Helen alege să călătorească cu verișoara ei (la fel cum soții Wilcox îl văd pe Paul plecând în Africa).

Apropierea familiilor reinițiază contactul dintre Margaret și doamna Wilcox. Margaret o vizitează pe doamna Wilcox pentru a-și cere scuze pentru grosolănia pe care i-a arătat-o într-o scrisoare anterioară care a respins orice contact. Cei doi remediază neînțelegerea și vorbesc în continuare despre familia Wilcox, despre mutarea lor la Londra pentru nunta lui Charles și despre Howards End, singurul subiect despre care doamna Wilcox pare să arate interes și bucurie reală. Margaret dă apoi un prânz în onoarea doamnei Wilcox, o aventură care nu iese bine. Doamna Wilcox îi derută pe ceilalți oaspeți pe care Margaret i-a invitat: nu cunoaște cultură, artă sau politică și nu găsesc niciun „temă comun". Conversația de la masă trece rapid de la un subiect social la altul, cu multe opinii diferite oferite fără rușine. Când este presată

pentru opinia ei cu privire la un subiect, doamna Wilcox oferă un aparent refuz afirmând: „Cred că domnișoara Schlegel pune totul splendid” (79). Când Margaret protestează, doamna Wilcox afirmă că nu a intenționat ca comentariul să fie un refuz. Când doamna Wilcox pleacă devreme de la prânz, Margaret reflectă că doamna Wilcox are înțelepciune dincolo de toate discursurile intelectuale sofisticate care au avut loc la prânz.

După o perioadă de timp, Margaret și doamna Wilcox se întâlnesc din nou pentru a face niște cumpărături de Crăciun. Margaret menționează că vor trebui să înceapă vânătoarea de case, deoarece Wickham Place va fi dărâmată pentru a face loc unor apartamente mai mari, precum cel pe care îl ocupă familia Wilcox. Această știre o par tragică pe doamna Wilcox și se lansează în proteste de nedreptate și crime de progres care i-ar scoate pe Schlegel din casa tatălui lor. Ea îi spune lui Margaret: „Howards End a fost aproape doborât odată. M-ar fi ucis” (86). Doamna Wilcox o îndeamnă impetuos pe Margaret să meargă cu ea imediat la Howards End. Margaret refuză cu blândețe oferta și, enervată, doamna Wilcox îi îndrumă șoferului trăsurii să-i întoarcă la Wickham Place. La prânz cu fratele ei, Margaret se gândește la interacțiune și își dă seama că doamna Wilcox „avea o singură pasiune în viață – casa ei – și că momentul a fost solemn când a invitat o prietenă să-i împărtășească această pasiune” (89). Decisiv, Margaret își propune să se alăture doamnei Wilcox. Ea ia un taxi până la stația King's Cross, unde o găsește pe doamna Wilcox și o întreabă dacă i s-ar putea alătura. În timp ce merg spre peron pentru a-și lua trenul, îi întâlnesc pe domnul Wilcox și Evie Wilcox, care tocmai se întorc din călătoriile lor. Margaret este reintrodusă domnului Wilcox și prezentată lui Evie; planurile de a călători la Howards End sunt abandonate.

Capitolul 11 începe prin a anunța cititorul că doamna Wilcox a murit. Înmormântarea are loc la Hilton, lângă iubitul ei Howards End. După cum este obiceiul, la el participă localnicii raionului, precum și familia. Nu suntem la curent cu dispozițiile și conversațiile familiei; Privim înmormântarea din perspectiva oamenilor săraci ai satului: tăietorul de lemne (care scoate ulmul chiar peste mormânt), mama lui și prietenii ei (care deplâng trecerea „bătrânului soi”) și groparii (care nu-i place lui Charles Wilcox, deși știu că nu este momentul să vorbească despre asta). Tăiătorul de lemne doboară creanga și, în timp ce părăsește cimitirul, fură o floare din mormânt pentru a o oferi iubitei sale. Când trece pe lângă mormânt dimineața, „după o noapte de bucurie”, regretă că nu a luat toți crinii și crizantemele cu o seară înainte.

Dimineața de la Howards End este ocupată de meseni tăcuți la masa de pauză. Domnul Wilcox a ales să ia masa în camera lui și este scos din funk doar de poșta de dimineață, care aduce o scrisoare uluitoare de la doamna Wilcox cu o scrisoare de intenție de la șeful azilului de bătrâni unde și-a petrecut ultimele zile. Scrisoarea ei creionată și nesemnată îi va testa în întregime Howards End către Margaret Schlegel. Confruntați cu o problemă de această amploare , domnul Wilcox și Charles sunt în elementul lor. Ei iau în considerare legalitatea, starea de spirit a lui Ruth Wilcox când

a compus scrisoarea și concluzionează că casa nu ar trebui să ajungă la Margaret Schlegel. Charles și Evie sunt suspicioși față de Margaret, crezând că ea a influențat cumva mama lor să dea casa. Domnul Wilcox este mai generos și concluzionează că Margaret a fost fără îndoială la fel de păcălită ca și ei în toată această chestiune. Nevinovăția lui Margaret Schlegel în toată afacerea este confirmată la începutul - următorului capitol, când ni se spune că ea nu auzise niciodată de „cererea ciudată" a lui Ruth Wilcox. Într-adevăr, aflăm că ea va auzi despre asta abia ani mai târziu, când va deveni esențial pentru viața ei. În momentul în care soții Wilcox primesc scrisoarea, Margaret este îngrijorată dacă ea și frații ei vor putea găsi sau nu o casă nouă potrivită atunci când contractul de închiriere expiră pe Wickham Place.

Leonard Bast, tânărul care și-a pierdut umbrela în favoarea lui Helen, reintră în viața lui Schlegel și rămâne cu ei pe tot parcursul romanului. Jacky,
care acum îi este soția, ajunge brusc la Wickham Place în căutarea soțului ei, care nu este acasă de două zile. Helen consideră întreaga scenă destul de umoristică, dar o deprimă pe Margaret; ea reflectă că Jacky „se ridicase din abis, ca un miros slab, un pas de spiriduș, povestind despre o viață în care dragostea și ura au decăzut atât" (119). În capitolul următor aflăm de la domnul Bast, care sosește să-și ceară scuze pentru vizita soției sale, că a pornit să meargă în țară și a mers toată noaptea, încercând să urmărească steaua polară. Surorile sunt fermecate și aplaudă aventurozitatea domnului Bast. Ei găsesc în el un mare potențial atunci când nu se bazează pe cărți pentru a-și interpreta experiența, ci pur și simplu povestește despre aventura lui.

În urma vizitei lui Leonard, surorile participă la o cină cu o societate de dezbateri căreia îi aparțin. Subiectul dezbaterii în acea seară este o întrebare despre unde ar trebui să-și lase averea considerabilă o persoană bogată imaginară. Cazul lui Leonard Bast este mult discutat. Membrii partidului dezbat cum s-ar putea ajuta cel mai bine un om cu mijloacele limitate ale domnului Bast pentru a-și hrăni potențialul: Ar trebui să i se dea bani? Fără bani, dar oportunitate ? Mâncare? Cărți? Bilete dus-întors la Veneția? Seara nu rezolvă întrebarea, iar surorile pleacă încă dezbătând subiectul. În timp ce se îndreaptă spre casă, surorile îl întâlnesc pe domnul Henry Wilcox, care a devenit destul de bogat și bine stabilit de la moartea soției sale. Ei i-au pus întrebarea. El întreabă ce muncă face domnul Bast și unde lucrează. Când îi spun că domnul Bast este funcționar la Porphyrion Fire Insurance, domnul Wilcox spune că nu poate spune ce să facă cu moștenirea imaginată, dar că domnul Bast ar trebui să iasă din Porphyrion, pentru că știe că este pe cale să se prăbușească.

În capitolul 16, surorile îl invită pe domnul Bast la ceai. Se alătură cu nerăbdare, gândindu -se că vor discuta despre cărți și idei. Întrucât au în minte bunăstarea financiară a lui Leonard, îi pun în discuție compania pentru care lucrează și îl avertizează asupra instabilității acesteia. În momentul în care Leonard Bast atinge apogeul frustrării din cauza intervenției lor, domnul Henry Wilcox și fiica lui Evie sunt aduși în cameră. Leonard Bast iese în fugă, insultând surorile în timp ce merge. Helen îl mustră pentru grosolănia sa și toți trei se angajează într-o ceartă . Leonard Bast le

acuză pe surorile că încearcă să obțină secrete despre compania lui, pentru ca acestea să beneficieze financiar; ei replică că încercau să-i ajute. Leonard le spune că nu are nevoie de caritatea lor, iar Margaret încearcă să le clarifice poziția amintindu-i că și-au dorit să-i fie prieten. Helen îl urmărește pe domnul Bast când părăsește camera, iar Margaret rămâne cu soții Wilcox. Asumând o manieră paternă și de afaceri, domnul Wilcox o avertizează pe Margaret să nu se împrietenească cu bărbați de „tipul" domnului Bast. În timp ce ea insistă că el nu este un „tip", domnul Wilcox afirmă că este prea bună cu oamenii și nu îi tratează corespunzător atunci când îi invită.
să „uite de ei înșiși" și de posturile lor în viață. Margaret răspunde că recunoaște ceva special în domnul Bast și dorește să încurajeze asta, mai degrabă decât să-l lase în viața lui „cenușie". Domnul Wilcox întreabă: „Ce drept aveți să concluzionați că este o viață nereușită sau, așa cum o numiți, „gri"?" (152). În timp ce Margaret încearcă să-și apere interesul pentru Leonard Bast, ea detectează gelozia în domnul Wilcox și recunoaște pentru prima dată că este interesat de ea din punct de vedere romantic. Totuși, niciunul nu este capabil să-l convingă pe celălalt să îmbrățișeze poziția opusă față de Leonard Bast. Surorile afectează o descurajare veselă în legătură cu întregul eveniment pentru a-și liniști oaspeții.

În următoarele patru capitole, relația dintre Henry Wilcox și Margaret Schlegel crește în intimitate și scop, încheindu-se cu logodna lor. Prima lor „întâlnire" este aranjată de Evie, care o invită pe Margaret să ia prânzul cu ea și logodnica ei. Margaret își ia timp de la vânătoarea casei pentru a se alătura cuplului și îl descoperă și acolo pe domnul Wilcox. În cursul acestei și altor astfel de întâlniri aranjate, domnul Wilcox reușește să constate că Margaret, cu toate ideile ei „intelectuale", nu se opune confortului sau să aibă bani. La rândul ei, Margaret găsește multe să-i placă în Henry Wilcox. Nu așa sora ei. Helen este îngrozită de logodnă și insistă că aceasta va însemna „panică și gol" (180), o expresie pe care a folosit-o când și-a descris reacția la „pasarea spiridușului" din Simfonia a cincea a lui Beethoven, semnificând ștergerea „splendorii și eroismului" din lume (34). Margaret susține că, deși lui Henry Wilcox îi lipsește simpatia, îi este frică de emoții și „îi pasă prea mult de succes", ea nu „intenționează ca el... să fie toată viața mea" (182). Margaret intră în logodna și eventuala căsătorie pragmatic, păstrând în proporție toate aspectele vieții ei.

Următoarele câteva capitole dezvăluie natura relației în curs de dezvoltare dintre Margaret și Henry, în timp ce călătoresc în Hertfordshire pentru a-l vedea pe Charles și a vizita Howards End. În aceste capitole, Margaret este dezvăluită ca avocatul conexiunii. Îl vede pe Henry Wilcox complet și nu este speriat sau frustrat de frica lui de pasiune. De fapt, ea este convinsă că îl poate ajuta să vadă „mântuirea care era latentă în propriul său suflet…. Conectați-vă doar! Asta a fost toată predica ei" (195). Dar mersul nu este ușor pentru ea. Henry Wilcox se dovedește deosebit de obtuz față de subtilitățile vieții. El nu vede nuanțe de culoare sau semnificație – doar alb și negru.

Când Helen primește o scrisoare de la Leonard Bast care indică că și-a schimbat locul de muncă la sfatul lor și a fost forțat să ia un salariu mult mai mic, ea este revoltată

să audă pe Henry Wilcox lăudându-l pe Porphyrion, însăși afacerea pe care Bast a lăsat-o la sfatul lui Wilcox. Când Helen îl confruntă, el se scutură. El îi spune lui Helen: „Sunt întristat pentru funcționarul tău. Dar totul este în lucrul zilei. Face parte din bătălia vieții" (199). Domnul Wilcox o sfătuiește pe Helen să nu se ocupe de o „atitudine sentimentală față de cei săraci" și pentru a evita „schemele absurde de reformă socială" (199–200). Helen îl respinge pe Henry Wilcox drept tipul de bărbat pe care îl disprețuiește, unul dintre tipurile de bărbați care au „împacat știința cu religia" și, prin urmare, cred că binele poate rezulta din practicile lor de afaceri nemiloase și inumane. Helen îi promite lui Margaret că va face tot posibilul pentru a fi politicoasă cu Henry și o asigură pe Margaret că își va iubi mereu sora, dar intenționează să-și urmeze „pe drumul său" (203).

Chiar și după acest schimb cu Helen, Margaret nu este descurajată de provocarea de a reduce decalajul dintre insensibilitatea extremă a lui Henry și pasiunea ei pentru ceilalți. Ea are chiar speranța că i-ar putea ajuta într-o zi pe Helen și pe Henry să se aprecieze reciproc. Margaret observă că și Helen urmează o cale extremă, deși a ei este în direcția opusă a lui Henry. Margaret urmărește echilibrul și proporția. Ea simte că atât Henry, cât și Helen nu reușesc să facă efortul de a cunoaște atât „metafizica", cât și, respectiv, „absolutul". Potrivit Margaretei, adevărul putea fi găsit doar „prin excursii continue în oricare dintre tărâmuri" (203). Proporția, în opinia ei, este „secretul final". Echilibrul emergent pe care Margaret se străduiește să-l găsească este disponibil în țară, în special în Howards End. La prima ei vizită acolo, Margaret se confruntă cu un calm de care simte că îi lipsește Londrei, cu toată viteza și accentul ei pe „mărime", care nu este același lucru cu „spațiu". Spațiul, ea realizează că este baza „toate frumuseții pământești" (213). Recaptând acest sentiment al spațiului, Margaret descoperă o „iubire neașteptată" a Angliei, „conectând" realitatea cu „inconceputul" (214). Acesta este începutul conexiunii puternice a lui Margaret cu Howards End.

Următoarele câteva capitole se concentrează pe căsătoria lui Evie și, în special, pe rolul lui Margaret în pregătiri și ceremonie. Margaret descoperă că va juca un loc proeminent în eveniment ca logodnica tatălui lui Evie. Margaret și Henry se plimbă după nuntă și reflectă asupra succesului acesteia când observă sosirea a ceea ce par a fi niște orășeni care vin prea târziu la eveniment. Margaret îi spune lui Henry că se va ocupa de ei și se grăbește înainte doar pentru a-și descoperi sora și Basts. Helen strigă că Basts mor de foame pentru că Leonard Bast și-a pierdut poziția la bancă, deoarece au fost nevoiți să-și reducă dimensiunea. Ea spune: „Noi, clasele superioare, l-am distrus" (234). Înclinată să-l facă pe Henry Wilcox să-și asume responsabilitatea pentru situația dificilă a lui Basts, Helen spune că va „arăta nenorocirea care se află sub acest lux" (234). Observând natura „pervertită" a filantropiei ei, aducându-i pe Basts tot drumul de la Londra la Shropshire, Margaret o îndeamnă pe Helen să-i ducă pe Basts la hanul din Oniton, sugerând că această recesiune va trece și el va găsi o nouă muncă. Dar Leonard Bast era „aproape de abis și în astfel de momente oamenii văd clar" (237). El vorbește:

„Nu voi avea niciodată de lucru acum. Dacă oamenii bogați eșuează la o profesie, pot încerca alta. Nu eu" (237). Margaret reușește să-i trimită pe Basts și pe Helen la hotelul din oraș și îl convinge pe Henry să-l vadă pe Leonard Bast și să-l ia în considerare pentru o poziție în firma sa. Ea negociază această înțelegere cu Henry folosind cele mai tradiționale tehnici feminine, pe deplin conștientă că își câștigă victoria „prin metodele haremului" (240). Cu toate acestea, Margaret recunoaște că plutește în prăpastia dintre Henry, sau „bărbați așa cum sunt ei", și sora ei Helen, care tânjește după adevăr (241). Margaret caută să depășească această prăpastie, chiar dacă, „în general, ea a fost de partea bărbaților așa cum sunt" pentru că ei îi vor salva pe Basts în timp ce „Helen și prietenii ei discutau despre etica mântuirii" (241).

Cu toate acestea, „bărbații așa cum sunt" au și alte aspecte ale caracterului lor. Când Henry și Margaret descoperă că doamna Bast a fost lăsată să ia masa pe partea stângă la mâncare și băutură de nuntă, în timp ce Helen și domnul Bast merg în oraș pentru a se angaja în camere, trecutul lui Henry este dezvăluit. În timp ce Henry încearcă să o îndepărteze pe doamna Bast beată, ea îl recunoaște și îi spune „Găina". Furios că Margaret și Helen l-au prins în capcană și presupunând că știu de mult despre trecutul lui cu Jacky, Henry o eliberează pe Margaret de logodna lor. Deși tulburată de vestea unei aventuri pe care a avut-o cu Jacky cu zece ani în urmă, când se afla în Cipru, Margaret calculează că nu este între ei, ci între Henry și prima lui soție. Evaluând situația cu Basts ca fiind imposibil de complicată, ea trimite două scrisori la hotelul Georges din Oniton; unul îl informează pe Leonard Bast că domnul Wilcox nu are nicio funcție disponibilă pentru el în acest moment, iar celălalt îi cere lui Helen să părăsească Basts imediat și să se întoarcă la casa domnului Wilcox pentru a dormi. A doua zi dimineață, Margaret îl asigură pe Henry de iertarea și dorința ei de a lăsa trecutul în urmă. El îi spune povestea relației sale cu Jacky, protestând că nu este bun. Margareta, la rândul ei, „a jucat fața, până când și-a putut reconstrui cetatea și și-a ascuns sufletul de lume" (258). Astfel, ei colaborează pentru a restabili echilibrul relației lor, fiecare jucând un rol familiar. Pe măsură ce Margaret și Henry își restabilesc echilibrul, Helen și Leonard cedează la un moment de pasiune la Han, în timp ce Jacky doarme fără băutură.

Capitolul 30 îl găsește pe Tibby în camerele sale de la Oxford, studiind limba chineză și așteptând prânzul. Este întâmpinat de o Helen „patetică, dar demnă", care pare să-i ceară favoruri. În timp ce iau masa, ea îi povestește despre evenimentele care au condus-o la Oniton cu Basts și despre descoperirea ei a aventurii domnului Wilcox cu Jacky. Ea indică faptul că pleacă din Anglia și l-ar pune pe el să-și facă cele două favoruri: prima este să decidă dacă îi spune sau nu lui Margaret despre legătura dintre Henry și Jacky (Helen presupune că Margaret nu știe despre asta) și al doilea este să faciliteze livrarea a 5.000 de lire de la ea.

mosie la Basts. Când Tibby protestează față de suma enormă, Helen face ecou poziția pe care a adoptat-o atunci când ideea de a oferi bani săracilor era doar un subiect de discuție pentru grupul ei de dezbateri: „La ce folosesc dribletele?" (266). Tibby este de

acord cu cererile ei și trimite 100 de lire sterline lui Basts, indicând că urmează mult mai mult. Basts, la rândul lor, refuză banii. La cererea lui Helen, Tibby merge să realivreze banii în persoană, doar pentru a descoperi că Basts nu se găsesc nicăieri, fiind aruncați din locuința lor pentru că nu au plătit chiria.

Între timp, mătușa lui Margaret, Juley, a contractat pneumonie și pare să nu mai trăiască. Tibby și Margaret se îndreaptă spre Swanage pentru a fi cu mătușa lor și îi scriu lui Helen despre boala ei. Helen ajunge la Londra, dar nu poate rămâne și nu se va lăsa văzută de sora și fratele ei. Auzind că mătușa ei își revine, ea spune că nu o va vedea, dar întreabă unde poate găsi mobilierul familiei (care este depozitat deocamdată la Howards End) pentru a-și procura câteva bunuri înainte de a părăsi Anglia din nou. Tibby și Margaret încearcă să aranjeze o vizită față în față cu Helen și eșuează. În disperare, ei caută sfatul lui Henry, iar el născocește un plan pentru a o „prinde" la Howards End, unde va fi direcționată să meargă să-și adune bunurile. În ziua stabilită, când Margaret conduce la Howards End cu Henry și un medic, ea devine destul de nervoasă. Ea se strecoară înaintea lor când ajung și are timp să discearnă că Helen este însărcinată. Repede, ea descuie casa și o duce pe Helen înăuntru înainte ca Henry și doctorul să ajungă la ușă. Ea le cere să o lase să se ocupe de Helen. Cu vești despre starea lui Helen de la șoferul taxiului ei, Henry și doctorul pleacă fără tragere de inimă. La început, Margaret și Helen sunt incomode una cu cealaltă; dar încet casa și toate lucrurile lor încep să lucreze la ele și decid că ar trebui să petreacă o noapte împreună în Howards End înainte ca Helen să părăsească Anglia definitiv. Margaret îl întreabă pe Henry dacă ea și Helen ar putea petrece o noapte la Howards End. Henry refuză și nu se va apleca în fața cererii lui Margaret. Sătulă de poziţia superioară pe care o adoptă, Margaret îi reaminteşte că a păcătuit ca Helen: „Vei vedea legătura dacă te omoară, Henry! Ai avut o amantă — te-am iertat. Sora mea are un amant — tu o alungi din casă. Vedeți legătura?" (322). Dar Henry nu vede și răspunde că Margaret încearcă să-l șantajeze. Margaret îl părăsește și se întoarce la sora ei la Howards End, pe deplin convinsă că căsătoria ei s-a încheiat.

Următoarele câteva capitole urmăresc căile lui Charles Wilcox și Leonard Bast până când se ciocnesc la Howards End. Charles se întâlnește cu Tibby pe strada Ducie și caută să descopere numele „seducătoarei" a lui Helen. Cu totul fără să știe, Tibby aruncă suspiciuni asupra lui Leonard Bast. Charles pleacă furios. Mai târziu
în acea noapte, tatăl său îi împărtășește decizia lui Margaret de a petrece noaptea la Howards End cu sora ei. Charles acceptă să urce devreme a doua zi dimineața și să le ceară să plece imediat. Leonard Bast se îndreaptă și el spre Howards End în acea dimineață. De când Helen l-a lăsat la hanul din Oniton, el și Jacky au reușit să trăiască din ajutoarele de la familia lui. Torturat de legătura sa sexuală cu Helen, el trăiește într-o stare de remuşcare. O întâmplare, o zărise recent pe Margaret la Londra. Această vedere întâmplătoare îl inspiră să-i mărturisească păcatul. Astfel, el pornește s-o găsească și ajunge la Howards End în același timp în care Charles, deja suspicios de Leonard Bast, a sosit să le îndepărteze pe surorile Schlegel. Într-o scenă de confuzie,

Helen îl spionează pe Leonard și îi strigă numele; Charles se întoarce, apucă o sabie care atârnă de perete și îl lovește pe Leonard de două ori. Leonard întinde mâna să se stabilească pe un raft și reușește să o tragă pe el însuși. Moare sub o grămadă de cărți. În cadrul anchetei, Charles este declarat vinovat de omor din culpă. Henry Wilcox este rupt și „terminat" de asta. Se îndreaptă către Margaret pentru mângâiere și ajutor. Urmându-și instinctele, îi duce pe Henry și Helen la Howards End, unde s-ar putea recupera de „bolile" lor.

Capitolul final începe cu tăierea pajiștii mari de la Howards End, eveniment care i-ar fi plăcut pe prima doamnă Wilcox (al cărei spirit pătrunde în casa și „familia" de acolo). Se împlinesc 14 luni de la moartea lui Leonard Bast, iar fiul său se joacă în iarbă cu Tom, fiul unui fermier. Margaret și Helen sunt în apropiere. Helen o laudă pe Margaret pentru că a rezolvat lucrurile atât de bine. Își imaginează cum ar fi fost viața ei și viața lui Henry dacă Margaret nu i-ar fi salvat. „Ai ridicat piesele și ne-ai făcut o casă", îi spune ea lui Margaret (354). La rândul ei, Margaret știe că au existat și alte forțe la lucru în „așezarea" lor pe toate. În timp ce vorbesc, Henry este înăuntru cu Paul, Evie și Dolly, aranjează să-l lase pe Howards End exclusiv lui Margaret. Când ea intră și toți sunt de acord cu acest aranjament, Dolly grăbește: „Pare curios că doamna Wilcox ar fi trebuit să părăsească Margaret Howards End, și totuși, la urma urmei, îl înțelege" (358). Când Henry îi explică mai târziu această remarcă Margaretei, ea nu este supărată, dar „ceva i-a zdruncinat viața în adânciturile sale" (358). De-a lungul anilor cu familia Wilcox, ea a simțit prezența lui Ruth Wilcox. Ea i-a exprimat lui Helen acest sentiment în noaptea în care au stat la Howards End: „Simt că tu, cu mine și Henry suntem doar fragmente din mintea acelei femei. Ea știe totul. Ea este totul. Ea este casa și copacul care se aplecă peste ea... Ea știa despre realități" (328). Sentimentele lui Margaret despre Ruth Wilcox sunt confirmate în ziua în care Henry îi spune despre intenția lui Ruth de a-și părăsi Howards End.

DEZVOLTAREA CARACTERULUI

Epigraful acestui roman este „Conectează-te doar". Margaret Schlegel apare ca simbolul conexiunii dintre cele două lumi în acest roman – două lumi care sunt reprezentate în linii mari de Wilcox și Schlegel. La începutul romanului, Margaret este, evident, sora Schlegel mai matură și mai pragmatică. Ea poate aprecia înțelepciunea legăturii profunde a doamnei Wilcox cu Howards End și refuzul ei de a-și confunda viața cu politica. Cu toate acestea, ea se poate angaja cu pasiune în probleme de justiție socială și simte durerea eșecului atunci când nu face o legătură cu Leonard Bast la prima lor întâlnire. Ea merge cu delicatețe între extreme și caută să găsească o cale care să conecteze cele mai bune dintre ambele. Cu aprecierea ei pentru datorie și anumite valori englezești, Margaret este gata să accepte cererea în căsătorie a lui Henry Wilcox, dar speră să facă ceva mai bun în timp, cu legătura pe care o creează. Margaret reprezintă calea de mijloc între umanismul și liberalismul care o conduce pe Helen la acțiuni extreme și iraționale și mer cantilismul fără inimă pe care sunt construite viața și opera lui Henry. La încheierea romanului, se vede rodul legăturilor pe care le-a făcut

Margaret: fiul lui Leonard și al lui Helen va moșteni Howards End, în timp ce Wilcoxes va continua să se înmulțească și să prospere. În plus, Helen și Henry și toate diferențele pe care le reprezintă acum coexistă pașnic cu Margaret la Howards End.

Helen Schlegel se dezvăluie chiar la începutul romanului că este pasioasă și fugară. Alianța ei greșită cu Paul Wilcox este rezultatul gradului în care a permis romantismului și sentimentalismului să umbrească rațiunea. De fapt, respingerea ei ușoară a propriilor credințe socialiste și feministe pasionate în fața pragmatismului batjocoritor al lui Henry Wilcox la începutul romanului dezvăluie inconstanța ei. În cele din urmă, ea ajunge să reprezinte o extremă în roman: Ea este exemplul de umanism extrem și de liberalism fără o bază solidă; ea reprezintă sentimente fără pragmatism. Zborul ei sălbatic spre nunta de la Oniton cu Basts înfometați este un exemplu al acestui extremism, la fel și aventura ei cu Leonard. Ea acționează impulsiv și nu reușește să ia în considerare imaginea mai largă în timp ce își judecă lumea și oamenii din jurul ei. De fapt, Helen pare destul de egoistă și solitară în convingerea ei că ar trebui să privilegiăm relațiile și justiția socială. Ea sfârșește prin a jena și a răni oamenii, izolându-se de cei care o iubesc și refuzând să vadă subtilitățile lumii din jurul ei dacă îi cer să recunoască că abordarea unor bărbați precum Henry Wilcox ar putea avea unele merite.

Henry Wilcox, la rândul său, devine exemplul extrem de mercantilism și de valori sociale și politice conservatoare; el reprezintă pragmatismul fără sentiment. Este în mod clar un om de afaceri de succes și consacrat, an
exemplu de ceea ce datoria și munca grea și clasa pot câștiga în lume. El susține toate valorile „corecte", întărește etica Imperiului și își îngrijește familia la fel ca o turmă de oi. Cu toate acestea, contactul lui cu familia Schlegel îl schimbă. Ajunge să aprecieze o viață mai liniștită și mai conectată, una care îl înrădăcinează pe pământ. Deși se poate susține că Henry Wilcox nu este atât de schimbat până la sfârșitul romanului, ci rupt, decizia lui de a-i lăsa pe Howards End lui Margaret, pentru ca ea să-l lase copilului lui Helen, este aceea a unui bărbat cu speranță pentru viitor.

Leonard Bast este un personaj tragic, ca și soția sa Jacky. La marginea extremă a clasei de mijloc, el îi reprezintă pe cei mulți care se luptă toată viața pentru a ajunge la confortul pe care le oferă altora la naștere. Moartea sa simbolizează zdrobirea „micului om" de către mașina progresului, condusă de Wilcox-ii lumii. Îl lasă pe cititor să se întrebe ce a vrut Forster să facem din acest personaj. Servește el doar pentru a reprezenta un set de idei, o problemă socială? Sau este un personaj plin și dezvoltat, cu pasiuni sau preocupări independente de orice agendă pe care romanul ar putea-o promova? Leonard ni se dezvăluie ca un om care, înainte de a se conecta cu familia Schlegel, ar fi avut șansa de a-și îmbunătăți treptat starea în viață. Ne putem imagina că va ajunge treptat în compania lui la o poziție mai sigură și mai titulară și că el și Jacky ar putea să găsească o locuință mai bună și o viață domestică mai confortabilă. Bast este ucis de pasiuni, sentimente, idealuri. El este ucis de sabie, reprezentând impuls, și de cărți, reprezentând idei. Moartea acestui tânăr idealist din cauza pasiunii

și a idealurilor transmite mesajul că atunci când oamenii nu pot ierta, ei ucid.

Schlegels sau nu, Leonard Bast este prins de circumstanțele lumii în care s-a născut și de singura alegere proastă pe care a făcut-o: relația lui cu Jacky. Acolo unde Jacky ar putea să-l îngătuiască pe un bărbat ca Leonard, Henry Wilcox ar putea să o scuture și să uite de ea, așa cum ar putea uita alte aventuri „exotice" pe care le-a avut în Cipru. Jacky este, de asemenea, o victimă a forțelor economice și istorice. O perioadă mai agrară i-ar fi oferit un trai bun pe pământ, când s-ar fi putut bucura de o casă și de o familie. Genul ei contează și împotriva ei. Jacky este victima unei societăți patriarhale. Ea a fost marcată de „utilizarea" ei de către bărbați precum Henry Wilcox: Nu există viitor pentru o astfel de femeie decât dacă, desigur, ea ar alege să facă o „meserie" din experiența ei de iubitoare de bărbați bogați. Jacky poate fi unul dintre personajele cele mai incorect tratate din roman. Ea este batjocorită de surorile Schlegel, folosite de Henry Wilcox și, în cele din urmă, lăsată în voia ei după ce Leonard moare. Nici măcar Forster nu îi acordă prea multă atenție. Sensibilitatea contemporană ar putea face pe cititori să protesteze că Forster nu a fost corect cu acest personaj. Este disprețuită de toți, chiar și de autorul ei.

Ruth Wilcox este un personaj enigmatic. Ea este, pe de o parte, un exemplu de generație care trece – valorile pe care le avea pentru pământ și pentru legăturile comunale ale vieții la țară. Ea este, pe de altă parte, un exemplu de soție ascultătoare care îi permite de bunăvoie soțului ei să ia toate deciziile legate de economie și politică. Ca atare, ea este o figură tulburătoare pentru Margaret, care ar găsi o cale care să-i permită mai multă autonomie și auto-direcție. Totuși, Margaret este cea care recunoaște o înțelepciune mai profundă în doamna Wilcox. După moartea doamnei Wilcox, Margaret își simte în mod repetat prezența și îi acordă un fel de putere și autoritate mistică. Într-adevăr, transformările din roman sunt toate puse în mișcare de moartea lui Ruth Wilcox și de cererea ei ca Howards End să fie lăsat în seama lui Margaret Schlegel. Ea este o figură umbră care joacă un rol esențial în schimbarea frâielor puterii din mâinile conservatorului și patriarhalului Henry în mâinile mai blânde ale lui Margaret Schlegel, asigurând astfel un viitor copilului Bast-Schlegel.

Charles Wilcox nu este nici la fel de priceput și capabil ca tatăl său, nici la fel de blând și răbdător ca mama lui. Într-adevăr, el este un ticălos pompos, reactiv, căruia cineva îi place să nu-i placă. S-ar putea argumenta că Forster a creat un personaj nesemnificativ sau plat asupra căruia să pună relele școlii publice britanice și ale clasei mercantiliste. Charles primește o bătaie pentru acest grup. Deoarece nu este niciodată un personaj complet pentru început, nu putem fi siguri că el este transformat de experiență într-un fel sau altul. La fel ca Charles, soția lui Dolly, sora Evie și fratele Paul sunt personaje minore care își reprezintă clasa și educația mai mult decât orice altceva. Tibby Schlegel și mătușa Juley sunt, de asemenea, personaje relativ minore care nu se schimbă pe parcursul romanului, dar funcționează pentru a permite o perspectivă asupra lumile locuite de personajele centrale . Aceste personaje reprezintă lumile stabile din care ies personajele centrale.

TEME, SIMBOLULE ȘI MOTIVE

Howards End este o explorare inteligentă a problemelor critice cu care se confruntă Anglia în timpul lui Forster: erodarea valorilor liberale, expansiunea urbană și imperială și diviziunea între clase. În parte, acest roman este important pentru că tratează atât de multe dihotomii întâlnite în existența modernă: liberalism versus conservatism, cultură versus capitalism și viața la țară versus viața la oraș. Dar, cel mai important, acest roman tratează dihotomia dintre pasiune și pragmatism. Când Lionel Trilling și-a oferit pentru prima dată lectura atentă a acestui roman cu o jumătate de secol în urmă, el a văzut aceste dihotomii ca fiind prinse în întrebarea cheie: „Cine va moșteni Anglia?" În interpretarea sa, aceste dualități se reduc la o chestiune de luptă de clasă: Will Wilcox sau The

Basts moștenește Anglia, sau clasa intelectuală liberală, reprezentată de familia Schlegel, va oferi o cale de mijloc? De asemenea, s-ar putea pune întrebarea în ceea ce privește idealurile de pragmatism și sentimente: care va moșteni Anglia: pragmatism sau pasiune? Sau Margaret Schlegel va ajuta la crearea unei căi de mijloc? Indiferent de întrebarea pe care o alegeți, romanul explorează posibilitatea conexiunii și echilibrului. Cu *Howards End* , Forster imaginează în mod clar o schimbare produsă de atenția acordată relațiilor mai degrabă decât de atenția acordată mișcărilor politice sau sociale, o schimbare realizată prin aderarea la o filozofie morală precum cea a lui GE Moore, care a fost atât de influentă în viața lui Forster.

Romanul începe cu cele două cuvinte enigmatice „Conectează-te doar". Cititorul nu are voie să uite această temă, deoarece este îmbrățișată și reiterata de Margaret și Helen Schlegel pe tot parcursul romanului. Într-adevăr, acest edict se află în centrul filosofiei personale a lui Margaret Schlegel: Când sora ei se gândește la conflictul dintre trăsăturile vizibile ale lumii (materialul) și cele nevăzute (spiritual și simbolic), Margaret îi reamintește că „treprinderea noastră nu este să le contrastăm pe cele două, ci să le împacăm" (108). „Conexiune" este abordarea lui Margaret față de Henry Wilcox, în timp ce încearcă să-l conducă să vadă „mântuirea care era latentă în propriul său suflet". După cum spune Forster, „Conectează-te doar! Asta a fost toată predica ei. Leagă doar proza și pasiunea și ambele vor fi înălțate, iar iubirea omenească va fi văzută la culmile ei" (195). De-a lungul romanului, personajele sunt evaluate după cât de bine se conectează sau nu, reiterând natura dihotomică a lumii din jurul lor.

Dar romanul face alte conexiuni. Legătura fizică a lui Helen și Leonard aduce atât moartea lui Leonard, cât și nașterea unui copil. S-ar putea întreba în mod logic dacă Leonard a trebuit să moară pentru ca fiul său să poată moșteni într-o zi Howards End. Intenționează Forster să sugereze că o clasă trebuie să moară pentru a face loc unei noi și, așa cum ar argumenta Trilling, societate „fără clase"? Dacă da, am putea interpreta, de asemenea, starea ruptă a lui Henry Wilcox de la sfârșitul romanului ca pe o formă de moarte, așa cum i-a spus lui Margaret când a auzit de încarcerarea iminentă a lui Charles: „Sunt stricat — am terminat" (350). Cu Charles în închisoare, Henry supus și

Leonard mort, ei devin necombatanți în lupta de clasă. Din aceste circumstanțe schimbate este o menajerie curioasă la Howard's End: Henry Wilcox, simbolul spart al pragmatismului pur; Helen Schlegel, reprezentarea de odinioară a idealurilor liberale pure; Margaret Schlegel, cea care reprezintă echilibrul dintre pragmatism și idealism; și descendenții lui Helen și Leonard, care se află în situația de a moșteni moșia de la țară. În mod clar s-au făcut conexiuni și nevăzutul a devenit vizibil. Copilul care se naște ca simbol al „conexiunii" va moșteni Anglia.

Dar Anglia este o țară mare și în schimbare, iar acest roman a fost scris într-o perioadă în care schimbarea era peste tot. Vine pacea de la Howards End
a reprezenta este un ideal plin de speranță cu șanse limitate de succes. Într-adevăr, Paul Wilcox comentează la sfârșitul romanului că „nu este chiar țara și nu este orașul", sugerând că extinderea urbană a început deja să invadeze această idilă. Schimbarea demografică a țării este reflectată în altă parte în roman în mod repetat: familia Schlegel este forțată să părăsească casa în care locuiesc de când erau copii, deoarece proprietarul vrea să-și construiască apartamente noi. Henry Wilcox ocupă trei case în timpul romanului și este în căutarea uneia a patra când circumstanțele îl trimit la Howards End. Iar Leonard și Jacky sunt exemple ale dificultăților de a găsi locuințe adecvate și ieftine într-un centru urban, în timp ce trec de la sărăcie la sărăcie. Aceste schimbări în locuințe reflectă schimbările economice mai mari din Anglia vremii. Pe măsură ce imperialismul era în scădere, capitalismul și mercantilismul se extindeau și apărea un nou imperialism, condus de afaceri. Romanul ne atrage în repetate rânduri atenția asupra plăcerii moderne de „mărețe" și viteză, unde automobilul este din ce în ce mai mare, din ce în ce mai rapid. Cu toate acestea, romanul critică și acestea ca elemente ale lumii văzute care ascund nevăzutul: elementele progresului împiedică relațiile umane semnificative.

Chiar dacă acest roman se încheie cu o imagine a conexiunii și a schimbării pe care o poate aduce, oricât de subțire, este plin de dualități care par ireconciliabile . Margaret și Helen observă în mod repetat diferențele dintre bogați și săraci: „A avea încredere în oameni este un lux în care numai cei bogați se pot răsfăța; săracii nu-și pot permite" este ceea ce Margaret își dă seama când întâlnește prima dată neîncrederea lui Leonard Bast față de aventura cu umbrela (36). Viața diminuată de sărăcie este reprezentată în gândurile Margaretei ca un „abis" sau „mizărie" transmis prin motivul spiridușilor. Perspectiva asupra acestui abis și mizerie este ceea ce au surorile și Leonard. Într-adevăr, așa cum a susținut Daniel Born, termenul „abis" avea o definiție foarte specifică și relevantă din punct de vedere istoric, care ar fi fost familiară primului public al lui Forster. A fost termenul pe care jurnalistul liberal CFG Masterman l-a inventat în 1902 pentru săracii urbani care locuiesc la Londra. Jack London a mai scris despre locuitorii „abisului" în *The People of the Abyss,* o narațiune a experienței sale de viață la Londra în 1903 (Born). În mod clar, Forster își înrădăcina descrierea lui Leonard și a lumii de care căuta să evadeze în descrieri familiare ale scenei contemporane londoneze. Soții Schlegel pot vedea abisul pentru că sunt sensibili și curioși din punct de vedere

intelectual. Astfel, observă Helen, „Am început să cred că însuși sufletul lumii este economic și că cel mai de jos abis nu este absența iubirii, ci absența monedei” (63). De-a lungul romanului, acest abis este denumit în mod diferit „sub valuri”, „cufundat” sau „cenușiu”. Soții Schlegel și Leonard Bast se îndepărtează de la privirile lor
această mizerie; contrastează puternic cu viața mică și „obscura” și lumea „aurită de liniște” pe care le-au creat la Howards End până la sfârșitul romanului (352).

Deși rar văd abisul sau spiridușii, munca industrialistului Wilcoxes și ai lor contribuie la crearea lor: „Dar imperialistul nu este ceea ce crede sau pare. El este un distrugător. El pregătește calea pentru cosmopolitism și, deși ambițiile sale pot fi împlinite, pământul pe care îl moștenește va fi gri”, ne spune naratorul (339). Există o oarecare implicație la sfârșitul romanului că Henry Wilcox nu este doar zdrobit de încarcerarea fiului său pentru uciderea lui Leonard Bast, ci și de privirea sa asupra lumii nevăzute. Margaret îi spune lui Helen că Henry este obosit: „A muncit foarte mult toată viața și nu a observat nimic. Aceștia sunt oamenii care se prăbușesc când observă un lucru” (352). După ce a observat ceva din „lumea nevăzută”, Henry s-a prăbușit. „Prăbușirea” lui Henry este un pas către viitorul pe care îl reprezintă copilul lui Helen și Leonard – atât pragmatismul pur, cât și idealismul pur trebuie să moară pentru ca un echilibru să supraviețuiască.

O temă centrală în jurul căreia se învârte o mare parte din imaginea și simbolismul acestui roman este contrastul dintre abis și stabilitatea economică. Astfel, pasul de spiriduș pe care Helen îl aude când ascultă Simfonia a cincea a lui Beethoven este o amenințare că haosul și golul se află sub frumusețea vieții. „Nu erau creaturi agresive; asta îi făcea atât de groaznici pentru Helen. Ei au observat doar în treacăt că nu există nimic ca splendoarea sau eroismul în lume” (34). „Panica și golul” sunt cele două cuvinte repetate adesea de surori atunci când întrezăresc această lume fără splendoare. Atât pentru Helen, cât și pentru Margaret, spiridușii pândesc atunci când viziunea lor asupra lumii pare deosebit de amenințată sau fragilă și li se amintește că însuși confortul lor este parțial cumpărat de Leonard Basts ai lumii.

Leonard, deci, este un personaj simbolic în măsura în care reprezintă acea proximitate a abisului și mizeria care o însoțește. El le reamintește atât lui Helen cât și Margaret că viața lor de confort și ușurință este cumpărată pe cheltuiala lui. La aceasta, Helen răspunde cu pasiunea ei caracteristică, impulsivă, căutând să-i asigure o poziție mai sigură într-o nouă companie înainte ca Porphyrion să se retragă. Și Helen este cea care se află cu capul în căutarea lui Henry Wilcox ca responsabil pentru căderea economică a lui Bast, atunci când acesta pierde acea nouă funcție. Ea vede clar legătura dintre lumea sigură și sigură a lui Henry Wilcox și existența precară a lui Leonard Bast. Văzând acest lucru, ea îi invită pe cititori să vadă atât pe Bast, cât și pe Wilcox ca simboluri ale comunităților mai mari care trudesc în aceeași luptă între putere și neputință.

O altă temă esențială a romanului este imaginea contrastantă și simbolismul dintre văzut și nevăzut, în care văzutul este suprafața cotidiană.

afacerea vieții, iar nevăzutul este viața spiritului și a sufletului. Margaret și Helen au acces la nevăzut; într-adevăr, este munca vieții lor să „împace" ceea ce este văzut și nevăzut. Soții Wilcox, cu excepția lui Ruth, sunt simboluri pentru cei care observă doar lumea „văzută", lumea bunăstării, a afacerilor și a manierelor. Ei „au evitat nota personală în viață. Toate Wilcoxes au făcut. Nu li s-a părut de o importanță supremă" (96).

Romanul oferă o altă dihotomie, poate mai mică, în contrastul dintre Londra și „progresul" pe care îl reprezintă și viața simplă a țării. Londra se schimbă rapid: „Și de lună de lună drumurile miroseau mai puternic a benzină și erau mai greu de traversat, iar ființele umane se auzeau vorbind cu mai multă dificultate, respirau mai puțin aer și vedeau mai puțin cerul" (112). Progresul pe care atât de mulți l-au aplaudat odată cu apariția modernului este mult disprețuit în modul în care Forster tratează orașul ca un loc rapid în care oamenii vorbesc doar în propoziții scurte, tăiate și „expresii în ghivece". Acest loc de grabă și distrugere este în contrast cu marele peisaj rural englezesc de care Margaret se îndrăgostește când vizitează pentru prima dată Howards End. În roman, Howards End devine în mod explicit simbolic al fecundității lumii naturale, o lume a unui viitor posibil în care oamenii care întruchipează dihotomii conectate au un cuvânt de spus în viitorul Angliei.

Acest viitor s-ar putea să nu se întâmple doar pentru câțiva norocoși, dar Forster ne cere fără rușine să ne imaginăm. Romanul se termină cu Wilcoxes nepocăit oferind ceea ce sună foarte mult a rămas bun de la final și noii locuitori din Howards End sărbătorind recoltarea fânului. În mod clar un sfârșit simbolic, acest lucru îl lasă pe cititor să se întrebe despre viitorul acestor oameni, dacă nu despre viitorul Angliei. Și tocmai printr-o explorare a tehnicilor narative pe care le folosește Forster putem discerne gradul în care a intenționat să creeze această anxietate în cititorii săi.

STIL LITERAR

EM Forster a fost considerat în mod obișnuit un „romaner de maniere", precum Jane Austen, o scriitoare căreia îi recunoștea o mare datorie. Manieriștii au explorat în detaliu obiceiurile sociale ale unui anumit grup social, arătând controlul enorm pe care aceste obiceiuri sau maniere îl au asupra caracterelor lor. Deși adesea satiric, romanul manierelor este întotdeauna realist. Desigur, primele trei romane ale lui Forster s-au implicat intim cu interacțiunea socială a unei clase specifice într-un anumit loc, de obicei, în cazul lui Forster, clasa de mijloc engleză din străinătate. Romanele sale sunt poate și manieriste în stilul lor realist și uneori satiric.

Forster este o figură modernă, prinsă într-un moment istoric de profunde schimbări globale și naționale. Proza sa prezintă unele dintre schimbările curioase ale perspectivei narative și încrederea în simbolism la care ne-am putea aștepta de la autorii moderniști, dar Forster nu vede asta până la o ruptură radicală cu proza tradițională. Mai degrabă,

modernismul lui Forster a fost în filosofia sa morală și în refuzul său de a identifica diferitele dihotomii ale existenței moderne cărora ficțiunea sa le dă voce. El a căutat să dezvăluie provocările morale și filozofice ale modernității fără a exclude neapărat multitudinea de concluzii pe care le-ar putea trage din acea dezvăluire.

Liberalismul lui Forster nu a fost atât o atitudine politică, cât o filozofie morală personală care susținea libertatea individuală. Forster era profund neîncrezător în mișcările și organizațiile colective. El credea în individ mai presus de toate și simțea că colectivele tind să diminueze frumusețea și puterea individului. Acest roman realist îi dă voce liberalismului lui Forster, în special credinței sale în valoarea indivizilor și a relațiilor umane. O face concentrându-se pe trei gospodării și pe interacțiunile membrilor acelor gospodării, cel mai important Henry Wilcox, Margaret și Helen Schlegel și Leonard Bast. Aceste personaje sunt simbolice ale valorilor sociale polarizate, cum ar fi mercantilismul conservator și umanismul liberal. Ele sunt, de asemenea, importante pentru roman ca indivizi și pentru relațiile pe care le stabilesc, relații care favorizează o comunitate care nu se bazează pe moștenirea familială sau pe clasă, la fel de mult, cât într-un angajament de echilibru și conexiune personală.

Narațiunea începe cu un gest pe care s-ar putea interpreta fie ca o întoarcere la tehnicile romanistice victoriane, fie ca „intruziune" naratorială, prin care naratorul atrage atenția asupra poziției sale omnisciente și direcționează modul în care cititorul trebuie să primească povestea viitoare: „La fel de bine se poate începe cu scrisorile lui Helen către sora ei" (3). Această propoziție introductivă care precede cele trei scrisori ale lui Helen către Margaret sugerează câteva lucruri. Pe de o parte, sugerează că acțiunea s-a încheiat acum și că acolo unde cineva preia povestea este relativ nesemnificativ. De asemenea, sugerează că naratorul cunoaște semnificația poveștii în întregime și este în măsură să emită aceste judecăți despre unde să înceapă. Naratorul îl invită pe cititor să aibă încredere în decizia sa de a începe cu scrisorile lui Helen.

Acest tip de intruziune naratorială se repetă de-a lungul romanului, „derutând" cititorul sau pur și simplu conducând-o să „ezite", așa cum observa Virginia Woolf la acea vreme. La primirea notificării de la soția sa decedată, care indică faptul că l-ar fi pus să lase Howards End lui Margaret Schlegel, de exemplu, Henry și familia Wilcox se angajează într-o discuție din care suntem îndepărtați de comentariul naratorului „și discuția s-a mutat spre final. Să-l urmărești este inutil. Este mai degrabă un moment în care

comentatorul ar trebui să facă un pas înainte" (102). Naratorul face un pas înainte și întreabă dacă Wilcox ar fi trebuit să-și ofere casa lui Margaret. El conchide că nu ar trebui să aibă. Episodul ne face să ne întrebăm despre responsabilitățile etice pe care le au cei vii pentru a răspunde cererilor defunctului. Intruziunea naratorului nu ne aliniază anxietatea, ci o provoacă, invitându-ne să luăm în considerare mai departe problema și îndepărtându-ne de o logodnă cu personajele. Acesta este un gest pentru care Virginia Woolf și alții l-au criticat pe Forster. Dar este foarte posibil ca Forster să fi vrut să provoace acest tip de disconfort și neîncredere pentru a reaminti cititorului său că, în

special într-o lume în care atât de mult este în haos, inclusiv religie și autoritate morală, nu există răspunsuri unice la astfel de întrebări. Ceea ce împiedică intruziunile naratorului să devină o mimă a naratorului victorian de odinioară este gradul în care naratorul lui Forster refuză să rămână autoritar . Acolo unde naratorul intruziv al prozei victoriane ne-ar face să vedem cum stăpânește toate elementele ficțiunii, naratorul lui Forster ne invită liber să vedem că povestea se desfășoară fără el.

O altă tehnică narativă care este deosebit de modernă este „ discursul indirect liber", care, așa cum vedem atât în lucrarea lui Woolf, cât și a lui Joyce, estompează punctul de vedere narativ și permite cititorilor să experimenteze percepțiile imediate ale personajelor fără intruziunea unui narator omniscient . Discursul indirect liber este o combinație a două moduri de discurs: discursul direct și discursul indirect. Folosind discursul direct, Forster scrie, de exemplu, „'Oh, uura!', a spus Margaret" (7). Așa cum este comun cu discursul direct în ficțiune, aceasta este o afirmație clară atribuită prin ghilimele personajului numit. Discursul indirect, în schimb, nu este rostit de obicei de personajul căruia i se adresează; de obicei este un personaj sau naratorul parafrazând ceea ce a spus altul. Discursul indirect liber apare atunci când gândurile personajelor sunt țesute în țesătura narativă în așa fel încât devine dificil de spus dacă proza reflectă perspectiva naratorului , gândurile unui personaj sau gândurile altcuiva despre acel personaj. Astfel, naratorul urmează discursul direct de mai sus cu aceasta: „Dar ea nu a vrut să primească nimic scump... Nu voia să fie considerată o a doua Helen, care să smulgă cadouri, deoarece nu putea să smulgă tineri" (83). Acest discurs liber-indirect permite comentariilor naratorului și gândurilor Margaretei să se îmbine în așa fel încât să fie greu de deslușit a cui perspectivă este avansată. Este Margaret cu adevărat îngrijorată de felul în care ar putea fi percepută de soții Wilcox, sau este aceasta o oportunitate pentru naratorul de a dezvălui viziunea Wilcox asupra surorilor Schlegel? Sau sunt ambele? Aceasta este frumusețea destabilizatoare a discursului liber-indirect.

O altă tehnică narativă destabilizatoare folosită de Forster este „turnirea dublă", un termen avansat pentru prima dată de criticul Lionel Trilling. Trilling spune
ne spune că această tehnică subliniază „altceva care se află în spate" și izvorăște din respectul lui Forster pentru „două fapte care coexistă" (*HE* Norton 329). Tendința lui Forster de a reprezenta două fapte coexistente prin turnarea dublă este evidențiată pe tot parcursul *Howards End.* Un exemplu notabil în acest sens apare când îl vedem pe Leonard Bast luptându-se să „și formeze stilul pe Ruskin" (51). Tonul comic este clar în timp ce Leonard încearcă să transforme un pasaj Ruskin care descrie o biserică venețiană într-o descriere a apartamentului său ponosit de la subsol. Dar Forster oferă turnarea dublă când îl pune pe Leonard să-și întrerupă propriile eforturi: „ „Apartamentul meu este întunecat și înfundat". Acestea au fost cuvintele pentru el" (51). Aici, faptul vieții reale a lui Leonard se ciocnește inconfortabil de faptul că el încearcă să se perfecționeze prin studiul său despre Ruskin, un bărbat „care nu fusese niciodată murdar sau foame și nu a ghicit cu succes ce sunt murdăria și foamea" (52). Într-adevăr, această dublă întorsătură ne duce mai departe să reflectăm asupra lui

Forster, autorul mijloacelor independente și al unei poziții sigure în clasa de mijloc, care descrie viața unui om din clasa de mijloc extremă inferioară.

Naratorul nu numai că atrage atenția asupra prezenței sale și ne provoacă să vedem faptele concurente la lucru în acest roman; deseori pare să ne îndrepte atenția asupra calității în scenă a acestei drame. De exemplu, în scena care urmează dezbaterii lor de seară la clubul femeilor, Margaret și Helen se așează pe o bancă de lângă Chealsea Embankment. Naratorul relatează: „În timp ce Margaret și Helen s-au așezat, orașul din spatele lor părea a fi un teatru vast, o operă în care juca o trilogie nesfârșită și ei înșiși o pereche de abonați mulțumiți" (135). Aici narațiunea ne invită să le vedem pe Margaret și pe Helen ca, într-un fel, pe noi înșine, deși ele sunt abonații unei producții de teatru, în timp ce noi suntem cititori. În mod similar, într-o scenă în care Charles susține despre Schlegel și despre presupusa lor dorință de a obține Howards End, naratorul se apropie de discursul lui Charles afirmând: „Interludiul se închide. A avut loc în grădina lui Charles de la Hilton. El și Dolly stau pe șezlonguri" (193). Această schimbare introduce limbajul direcțiilor de scenă și refuză să ofere tranzițiile de proză lină care ar putea invita cititorul să rămână în interiorul lumii ficționale. În schimb, suntem chemați afară pentru a-i observa punerea în scenă. Prin urmare, ni se reamintește că Charles și Dolly sunt personaje dintr-o ficțiune. Ambele scene îl cheamă pe cititor să participe la punerea în scenă a ficțiunii pe care o „citim" și ne amintesc să fim atenți la straturile de sens.

CONTEXT ISTORIC

Contextul specific pentru acest roman este Anglia edwardiană târzie, un timp și un loc de schimbare socială și de teamă crescândă cu privire la un posibil război în

Europa. Edwardienii demontau cu încredere stâlpii dreptății victoriane, contestând domnia lui Dumnezeu și strictul cod moral cunoscut astăzi ca pur și simplu „victorian". Femeile urmăreau în mod activ dreptul de vot. Liberalii din guvern își pierdeau autoritatea, iar socialismul era în creștere. La Londra au avut loc schimbări economice și sociale pe scară largă și rapide, care au dus la „expansiunea urbană" și au diminuat importanța peisajului rural și a vieții la țară. În această lume, Forster este un observator sensibil, observând schimbările și, parțial, tânjind după o perioadă anterioară și valorile care i-au aparținut.

Această nostalgie nu este unică pentru Forster. Dorințele sale sunt direct legate de circumstanțele istorice ale expansiunii și schimbării de la începutul secolului al XX-lea în societatea britanică. Mulți moderniști s-au luptat cu schimbările rapide ale structurii sociale, morale și politice din lumea lor. Deși niciunul nu ar accepta o simplă întoarcere la stabilitatea, de exemplu, a lumii victoriane, majoritatea moderniștilor s-au trezit critici cu privire la multe aspecte ale schimbării pe care le-au observat. Astfel, Forster nu s-a simțit confortabil cu extinderea orașului și cu mizeria pe care o genera. Aceasta

este lumea din care Margaret Schlegel se retrage de bunăvoie.

3
^^

James Joyce
Un portret al artistului ca tânăr
(1916)

CONTEXT BIOGRAFIC

James Joyce s-a născut la Dublin, Irlanda, la 2 februarie 1882. Fiind cel mai mare dintre cei 10 copii, el a fost singurul care a beneficiat de prosperitatea în scădere rapidă a tatălui său. Deoarece era cel mai mare, mai aveau bani la dispoziție pentru a urma unele dintre cele mai bune școli din Dublin și pentru a-și stabili o reputație de excelență academică, ceea ce i-a oferit burse și acces la University College mult după ce averea tatălui său a fost irosită. Când a terminat facultatea, Joyce a plecat o vreme la Paris, intenționând să studieze medicina. Curând s-a trezit mai interesat de scris, petrecând o mare parte din timpul său la Paris formulând teoriile sale estetice. Joyce s-a întors la Dublin în 1903, când a aflat de boala fatală a mamei sale.

Joyce a început să lucreze la autoportret în formă de proză la scurt timp după moartea mamei sale, în 1903. Primul său efort a fost un eseu intitulat „A Portrait of the Artist", care fusese comandat de revista *Dana.* Editorul a respins-o, susținând că eseul este de neînțeles. Această respingere l-a determinat pe Joyce la decizia sa de a extinde eseul într-un roman. Intitulat pentru prima dată *Stephen Hero,* după 10 ani de muncă sporadă, romanul a devenit în sfârșit mult revizuit *Portret al artistului ca tânăr.* Deși criticii argumentează despre meritele acestui prim roman, este, fără îndoială, un prim pas esențial în calea către Modernismul experimental pentru Joyce. Romanul este un bildungsroman prin faptul că urmărește creșterea și educația personajului său central, Stephen Dedalus. Dar este mult mai mult decât atât. Pe măsură ce observăm viața lui Stephen de la copilărie până la vârsta adultă tânără, schimbările stilistice din proză ne permit să experimentăm dezvoltarea conștiinței sale. Modernismul acestui gest

este evidentă: Proza sondează şi reflectă conştiinţa individului. În lucrările ulterioare ale lui Joyce, această reflectare a conştiinţei prin proză devine radicală pe măsură ce el continuă să experimenteze. Poate că dorinţa unificatoare din spatele concentrării lui Joyce asupra conştiinţei individuale în toată opera sa este dorinţa de a se rupe de constrângerile istoriei, societăţii, ţării şi familiei. În *Un portret,* preocupările lui Stephen Dedalus sunt în concordanţă cu acest focus. Odată ce înţelege natura restrictivă a acestor instituţii, el este preocupat în esenţă de a găsi o cale de ieşire. Într-adevăr, în tot ceea ce scrie Joyce, se observă nu numai efortul său de a se rupe de constrângerile lingvistice şi psihologice ale familiei, bisericii şi statului, dar este uimit de gradul în care aceste instituţii i-au modelat şi influenţat vocea.

Ceea ce este important din punct de vedere biografic despre *Portretul artistului ca tânăr* este reflectarea, deşi transformată fictiv, a timpurii vieţii lui Joyce şi a istoriei sale. Deşi acest roman nu este nicidecum o autobiografie, este totuşi extrem de autobiografică. La fel ca Stephen Dedalus, James Joyce a urmat prestigiosul Clongowes College până când a fost forţat să se retragă din cauza circumstanţelor financiare reduse ale tatălui său. Joyce a urmat şi colegiul Belvedere şi a câştigat un premiu naţional pentru un eseu pe care l-a scris. Mai mult, sărăcia tot mai mare a familiei Dedalus şi necazul tatălui cu băutura şi lenea oglindesc casa Joyce din tinereţea lui James. Cel mai important, antipatia din ce în ce mai mare pe care Stephen o simte pentru Biserica Catolică, pentru instituţia familiei, pentru imperialismul britanic din Irlanda şi pentru naţionalismul irlandez reflectă propria frustrare a lui Joyce faţă de constrângerile pe care Irlanda le-a impus unui artist.

Joyce a cunoscut-o şi a curtat-o pe Nora Barnacle în 1904. Nedorind să îmbrăţişeze căsătoria sau standardele impuse de societatea irlandeză, care ar fi fost încălcate de viaţa lor împreună ca un cuplu necăsătorit, Joyce şi Nora au fugit la Pola în octombrie a aceluiaşi an. (La acea vreme, Pola făcea parte din coasta balcanică aparţinând Imperiului Austro-Ungar.) În cele din urmă, cuplul s-a mutat la Trieste, unde Joyce a predat limba engleză la şcoala Berlitz. În iulie 1905, Nora l-a născut pe George. Astfel au început mulţi ani de luptă pentru Joyce. A încercat să-şi întreţină mai bine familia, mutându-i la Roma în 1906, unde a fost angajat mai profitabil ca funcţionar de bancă. Familia s-a întors la Trieste în martie 1907, când Joyce a simţit că nu mai poate suporta slujba de la bancă. În iulie a aceluiaşi an s-a născut Lucia Joyce. Din toate punctele de vedere, viaţa în Italia în aceşti ani a fost marcată de sărăcie şi aglomeraţie pentru familie; locuiau în cartiere sărace, pe care erau nevoiţi să le schimbe în mod regulat când nu puteau plăti chiria. În mod diferit, au împărţit spaţiul de locuit cu fratele lui Joyce, Stanislaus, sau cu prietenii care au ajutat cu generozitate la întreţinerea familiei.

În mijlocul tuturor acestor lucruri, Joyce a continuat să scrie. Între 1905 şi 1907, Joyce a lucrat la poveştile care vor compune în cele din urmă *Dubliners,* o colecţie de povestiri despre care criticii au susţinut că „a inventat virtual nuvela modernă" (Wollaeger 3). La scurt timp după ce prima sa colecţie de poezii, *Muzica de cameră,* a fost publicată în 1907, Joyce a revenit să lucreze la ideea de portretizare în proză în *A Portrait of the Artist as a Young Man.* Joyce a lucrat la acest roman în următorii şapte

ani. În 1913, poetul american Ezra Pound i-a trimis o scrisoare lui Joyce, cerând permisiunea de a publica una dintre poeziile din *Muzica de cameră.* Astfel a început o relație importantă pentru Joyce. Pound a fost entuziasmat de scrisul lui Joyce și a contribuit la obținerea primei publicații a lui *A Portrait,* o versiune serializată care a apărut într-un important jurnal londonez, *The Egoist,* în 1914 și 1915. În cele din urmă, romanul a fost publicat în întregime de editorul american BW Huebsch în 1916.

REZUMAT PARCELĂ

Compus din cinci capitole care îl urmăresc pe Stephen Dedalus din copilărie până la vârsta adultă, romanul este structurat episodic. Fiecare capitol ne poartă prin anumite perioade din viața tânără a lui Stephen, introducând evenimente cheie și concentrându-ne aproape exclusiv pe reacțiile, gândurile și sentimentele lui Stephen. Cel mai important, așa cum a subliniat Seamus Deane în excelenta sa introducere la ediția Penguin din 1992, fiecare capitol urmărește capacitatea protagonistului de a se articula. Romanul începe cu alte voci care domină tânăra conștiință a lui Stephen. Abia pe măsură ce romanul progresează, începem să asistăm la descoperirea de către Stephen a propriei sale voci și la respingerea definiției pe care i-o oferă vocile altora, în special de familie, biserică și stat. Pe măsură ce are loc această schimbare, textul devine mai puțin dominat de vocile altora și auzim din ce în ce mai mult de la Stephen Dedalus.

În capitolul 1, totuși, suntem în mijlocul vocilor care concurează pentru conștiința lui Stephen. Primele rânduri ale romanului sunt cele ale unei povești pe care i-o spune tatăl lui Ștefan: „Odinioară și foarte bine era o moocow care venea pe drum” (3). Narațiunea trece de la fraze scurte, orientative de la pruncul Stephen la alte fragmente de cântec și vorbire care plutesc în conștiința lui de la cei din jur: mamă, tată, unchi Charles și Dante Riordan (o figură mătușă care pare să funcționeze ca guvernantă în gospodăria Dedalus).

Cheia urmăririi fluxului narativ al acestui capitol (dacă nu a întregului roman) este să urmăriți cum conștiința lui Stephen dă sens cuvintelor rostite și evenimentelor pe care le întâlnește. Astfel, când îl întâlnim pe Dante Riordan pe prima pagină, intrăm imediat în conștiința lui Stephen în timp ce acesta oferă informații.

că mai târziu va înțelege mai pe deplin: „Dante avea două pensule în presa ei. Peria cu spatele de catifea maro a fost pentru Michael Davitt, iar peria cu spatele de catifea verde a fost pentru Parnell” (3–4). Naționalismul lui Dante este evident în catifea de pe pensulele ei: atât Davitt, cât și Parnell erau naționaliști irlandezi care au luptat pentru Home Rule. Este evident aici că tânărul Stephen cercetează semnele fizice și lexicale pentru a înțelege lumea din jurul lui cu simplitatea vocii și conștiinței unui copil. Se așteaptă să ținem seama de aceste semne fizice și lexicale, pentru că ele sunt detaliile care îl fac pe Stephen Dedalus cine este.

Semnalizat de elipse, capitolul înaintează brusc de la leagăn la tinerețe. Acum plecat la un internat, Stephen se gândește la „locurile de joacă largi” care „roiesc” de băieți la Clongowes College, cea mai bună școală pregătitoare din Irlanda la acea vreme.

Stephen se simte slab, mic și orb. Îi privește pe colegi de clasă precum Roddy Kickham, Nasty Roche, Wells și Fleming, băieți care îl sperie și îl tachinează pe tânărul Stephen. Cuvintele și batjocoririle lor sunt repetate în text, iar Stephen se concentrează pe expresii și cuvinte care îi atrag interesul: „Suck was a stray word", reflectă Stephen când un coleg de clasă îl numește pe altul cu acest nume (8). După cum este obiceiul lui, Stephen urmărește asocierile sale verbale și senzoriale cu acest cuvânt. În mare parte din cauza acestei atenții acordate detaliilor „obscene" ale vieții, romanul a fost considerat inițial de mulți ca fiind lasciv și indecent. De exemplu, Stephen trece de la gândurile despre sunetul urât pe care „suge" îl face atunci când i se vorbește la amintiri despre apa murdară care se scurge într-un canal de scurgere și sunetul pe care îl scoate. Apoi trece de la reacțiile mentale la cele fizice: „Pentru a-și aminti asta și aspectul alb al toaletei l-au făcut să se simtă rece și apoi fierbinte... Și aerul de pe coridor l-a înghețat și pe el. Era ciudat și umedă" (8). Această serie de reflecții, amintiri și reacții senzoriale este destul de tipică narațiunii lui Stephen . De fapt, când un coleg de clasă, Wells, îl batjocorește pentru că îi spune că își sărută mama noapte bună, gândurile lui Stephen revin la ziua anterioară când Wells l-a doborât în șanțul de lângă terenurile de joc. În timp ce băieții râd de el pentru dulceața lui, Stephen își amintește detaliile șanțului și disconfortul fizic pe care l-a trăit: „Și cât de rece și de moale fusese apa! Și un tip văzuse odată un șobolan mare sărind în gunoaie... Slimul rece al șanțului îi acoperea tot trupul" (11). Descrierile lui Stephen despre senzațiile și percepțiile sale fizice întăresc disconfortul emoțional pe care îl experimentează din cauza colegilor săi de școală.

Structurat ca reacțiile disjunse și confuze ale unui copil, capitolul 1 oferă multe astfel de detalii despre viața lui Stephen la Clongowes College și acasă. Auzim cât de mic și slab se simte Stephen printre ceilalți băieți; auzim detaliile senzoriale ale rugăciunilor de noapte în capelă; auzim de

neplăceri și temeri de culcare în cămin. Într-un caz, proza surprinde visele febrile ale unui Ștefan bolnav la infirmerie. În timp ce acolo, Stephen îi aude pe preoți vorbind despre moartea lui Charles Stewart Parnell (care stabilește ca anul de participare a lui Stephen la Clongowes 1891, anul în care Joyce însuși avea nouă ani). Parnell era un lider politic irlandez care fusese numit de mulți „regele neîncoronat" al Irlandei. El a fost figura principală în mișcarea Home Rule la sfârșitul anilor 1870 și aproape că a reușit să adopte un proiect de lege pentru Home Rule în 1886. Din păcate, a căzut din grație și puterea politică când publicul a aflat că a condus o aventură de 10 ani cu Kitty O'Shea, soția unui coleg politic. Joyce, și tatăl său înaintea lui, au fost susținători înfocați ai lui Parnell și au considerat că plecarea sa forțată din politică a fost o parodie.

De la locul faptei din infirmerie suntem transportați brusc la gospodăria Dedalus în ziua de Crăciun. La masă sunt Stephen, părinții săi, unchiul Charles, Dante Riordan și domnul Casey, un fenian (un revoluționar irlandez) și prieten de familie. La scurt timp după începerea mesei, apare o ceartă între Dante (un conservator religios care a urmat Biserica Catolică în denunțarea lui Parnell) și bărbații de la masă, în special Simon Dedalus și John Casey. Atât domnul Dedalus, cât și domnul Casey îi critică pe episcopi

și preoți pentru că s-au implicat în politică prin condamnarea lui Parnell. Dante este profund jignit; poziția ei reflectă poziția subordonată pe care Joyce a considerat că prea mulți irlandezi au luat-o față de Biserică. Argumentul escaladează până la punctul în care domnul Casey strigă că preoții „i-au frânt inima lui Parnell și l-au urmărit până la mormânt" (33). Simon Dedalus îi numește „fii de cățea" și „câini cu viață slabă" (33). Argumentul se rezumă la un dezacord cu privire la cine este cel mai loial Irlandei, Parnell sau preoților. Dante insistă că, pentru că a încălcat legile bisericii, Parnell nu a fost loial Irlandei, confundând astfel Biserica cu naționalismul irlandez. „Dumnezeu și morala și religia în primul rând", îi spune ea domnului Casey (38). Domnul Casey contrapune cu un denunț care îl determină pe Dante să părăsească camera țipând că este un „blasfemator". El spune: „Fără Dumnezeu pentru Irlanda! Avem prea mult Dumnezeu în Irlanda. Pleacă cu Dumnezeu" (39). Stephen este încântat de această altercație.

Din nou, scena se schimbă brusc și Stephen se întoarce la școală ascultând colegii de clasă vorbind despre câțiva băieți mai mari care furaseră vin din sacristie. De-a lungul discuțiilor despre crime și pedepse, Stephen reflectă în mod diferit la ochelarii săi sparți (care au fost doborâți pe calea de cenuşă de un băiat care sprinta pe lângă el), teama de a fi biciuit pentru paharele sparte și sunetele liliecilor de greieri de pe teren. Acest ultim gând îl determină să se gândească la pandicul pe care preoții îl folosesc pentru a-i lovi pe băieți atunci când au nevoie de pedepsire. Aceasta este urmată de lupta lui Stephen în clasa de latină
fără ochelari. Părintele Dolan, prefectul de studii, intră în clasa de latină să vadă dacă sunt „leneși leneși care vor biciui" (49). După ce l-a biciuit pe Flemming la ordinul părintelui Arnall, instructorul de latină, părintele Dolan îl zărește pe Stephen și îl acuză că și-a rupt intenționat ochelarii pentru a evita studiile. Numindu-l „leneș și leneș", Părintele Dolan lovește mâinile deschise ale lui Stephen cu osul de balenă și bataia din piele. Forțându-l pe Stephen să îngenuncheze pe podea, el le spune clasei că se va întoarce în fiecare zi să bată mocasini.

Lovit de nedreptatea acestui tratament și de perspectiva unor noi bătăi înainte de sosirea noilor lui ochelari (căci doctorul i-a spus lui Stephen să nu citească fără ochelari), Stephen urmează sfatul colegilor de clasă și merge la rectorul după cină. Cu gândurile la decretele senatoriale romane și la poveștile Romei antice în cap, Stephen urcă scările spre castel pentru a vorbi cu rectorul Connee, care acceptă să vorbească cu părintele Dolan. Când se întoarce la colegii săi de școală, Stephen și rectorul Connee sunt lăudați și aplaudați. Capitolul se încheie cu sentimentul de ușurare al lui Stephen și atenția lui la sunetele bâtelor de cricket de pe teren: „pick, pack, pock, puck" (61).

Capitolul 1 a stabilit temele pentru roman: educația lui Stephen în familie, biserică și naționalism. De asemenea, a dezvăluit câteva dintre trăsăturile lui Stephen care se vor dezvolta de-a lungul romanului: simțul său al slăbiciunii sale fizice, capacitatea sa intelectuală, simțul onoarei și disponibilitatea de a vorbi și de a se apăra pe sine și opiniile sale. În plus, acest capitol ne prezintă încrederea lui Stephen în percepțiile senzoriale și memorie, în timp ce dă sens lumii din jurul lui.

Capitolul 2 începe vara. Ca urmare a finanțelor reduse ale tatălui său, Stephen nu mai este la Clongowes College. El este acasă cu familia în Blackrock, o suburbie confortabilă a Dublinului. Tonul acestui capitol este subtil diferit de primul. Stephen este aparent mai încrezător și mai conștient de schimbările din lumea din jurul lui. De exemplu, el se tem de meritele vechiului antrenor, Mike Flynn, despre care tatăl său susține că „a antrenat pe unii dintre cei mai buni alergători din timpul modern" (63). După alergarea sa de dimineață, sub ochii lui Mike Flynn, Stephen „se uita adesea cu neîncredere la fața flăcătoare acoperită de miriște a antrenorului său" (63). Aceasta, precum și alte astfel de observații, semnalează dezvoltarea conștientizării lui Stephen că lumea nu este întotdeauna așa cum susțin tatăl său sau alte figuri de autoritate. Stephen petrece mult timp cu unchiul său și cu tatăl său, ascultând discuțiile lor despre politică și istoria familiei. Pe măsură ce prinde cuvinte pe care nu le înțelege, Stephen și le repetă. Naratorul notează că tocmai prin aceste cuvinte necunoscute Ștefan „a avut o privire asupra lumii reale despre el" (64). Stephen simte că o „parte mare" îl așteaptă în viață și este influențat

prin citirea lui *Contele de Monte Cristo,* el își trece prin zilele de vară imaginându-se ca un mare aventurier, recitând poezii de dragoste frumoasei Mercedes, eroina romanului.

Chiar dacă își imaginează un viitor necinstiți și are aventuri băiețești cu prietenul său din cartier, Stephen este inconfortabil cu natura artificială a acestei vieți imaginare. Deși vara se joacă fericit printre vaci, până în toamnă îl îmbolnăvește vederea lor în curtea murdară. Aceasta și alte îndoieli „au risipit orice viziune asupra viitorului" pentru Stephen (66). Astfel, vedem calitatea tentativă și fragilă a sentimentului în devenire al lui Stephen despre propriul său viitor potențial. În plus, este clar că vederea este ușor pătată de murdăria și plictisirea vieții de zi cu zi. Narațiunea acestui capitol urmărește temerile lui Stephen până la conștientizarea lui vagă a problemelor financiare ale tatălui său. Stephen devine neliniștit pe măsură ce „concepția lui băiețești despre lume" este șocată de schimbările din circumstanțele familiei sale. Stephen nu se mai mulțumește cu visarea cu ochii deschiși. Nu mai este potrivit pentru el să-și imagineze o eroină într-o visare romantică: „Voia să întâlnească în lumea reală imaginea nefondată pe care sufletul său o vedea atât de constant" (67).

Familia este din nou forțată să se mute. De data aceasta, părăsesc confortul Blackrock și se mută în împrejurimile mai sumbre și aglomerate ale orașului Dublin, unde Stephen este lăsat liber să exploreze singur. El continuă să simtă atât o vagă nemulțumire, cât și un sentiment că viitorul lui îl așteaptă în timp ce rătăcește prin oraș, conștient doar de „slăbirea și nesinceritatea" (69). Ștefan se detașează din ce în ce mai mult de viața care se desfășoară în jurul lui: „El a cronicizat cu răbdare ceea ce a văzut, detașându-se de el" (69–70). Nemaifiind parte la jocuri și fantezie, Stephen devine din ce în ce mai singur. Are o interacțiune cu Emma, o fată tânără de care este atras, dar simte doar natura eșuată a conexiunii lor și se reproșează pentru timiditatea și lașitatea sa.

Tatăl lui Stephen are o întâlnire întâmplătoare cu fostul rector al Clongowes,

părintele Connee, care a devenit provincial al ordinului iezuit și a fost de acord să aranjeze ca Stephen să frecventeze prestigiosul Colegiu Belvedere. Narațiunea sare înainte în timp de la această știre până în noaptea piesei de Whitsuntide de la Belvedere în timpul celui de-al doilea an al lui Stephen acolo. Stephen și Vincent Heron sunt rivali în fruntea clasei lor la Belvedere. Așteptând rolul său în piesă, Stephen iese în curtea școlii, unde îl găsește pe Heron fumând cu un prieten. Heron îl tachinează pe Stephen despre tânăra femeie, Emma, care participă la piesă cu familia lui Stephen, batjocorindu-l pe Stephen pentru lipsa sa afectată de interes pentru fete și alte asemenea diversiuni. Plictisit de o familiaritate atât de falsă, Stephen revine la primul său mandat la Belvedere și la o altercație cu Heron și alți doi băieți într-o după-amiază, cât era Stephen.
mergând acasă de la școală. Băieții îi cer lui Stephen să numească cei mai mari scriitori de proză și poezie. Ei se ceartă pentru presupusa erezie a lui Lord Byron, iar băieții îl atacă pe Stephen, care îl apără pe Byron și refuză să recunoască că nu este bun (indiferent dacă este sau nu eretic). Narațiunea se întoarce în prezent în curtea școlii și Stephen se întreabă că nu poartă ranchiună față de Heron și celorlalți pentru chinul lor anterior.

Stephen este chemat să se îmbrace pentru rolul său în piesă de către un student mai tânăr și se întoarce ascultător să intre. Heron, totuși, se chinuie despre modul în care a fost chemat. Stephen simte din nou că nava însoțitoare de „oameni de clasă superioară" pe care o oferă Heron este nesinceră și un semn al ceea ce îl așteaptă în viitor: camarazi de neîncredere și izolare. Lui Ștefan nu îi pasă de „onoare" și de reguli cu semnificații goale. Deja, el a început să simtă falsitatea inerentă loialității față de semeni, familie, biserică și țară. El își catalogheză vocile pe care le-a auzit toată viața, îndemnându-l să „fie un domn", „să fie un bun catolic", „să fie puternic și bărbătesc", „să fie fidel țării sale". Aceste voci „sunete în gol" „l-au făcut să se oprească nehotărât în căutarea fantomelor" (88–89). Stephen constată că este cel mai fericit atunci când este departe de aceste voci și de cerințele lor.

Cu toate acestea, în mod curios, Stephen se schimbă pentru a îmbrățișa părtășia în timp ce se pregătește să urce pe scenă pentru rolul său în piesă. „Pentru un moment rar, el părea să fie îmbrăcat în adevărata haină a copilăriei" (90). Totuși, așa cum se întâmplă atât de des, acest sentiment este trecător și îl lasă pe Stephen să se simtă prost și păcălit. Pe măsură ce piesa se termină și publicul se desparte, „nervii lui Stephen au plâns după aventură în continuare". El pleacă de la teatru, spunând familiei sale că trebuie să ducă un mesaj pe George's Street și simțind „mândria, speranța și dorința ca ierburile zdrobite în inima lui" (91). Aflându-se la Lotts Lane, Stephen respiră „aerul de rang și greu", spunându-și că mirosul de „piș de cal și paie putrezită" îi va calma inima. Din nou, lumea mizerabilă din jurul lui a ajutat să zdrobească fanteziile romantice ale lui Stephen și îl lasă să se simtă pedepsit.

Narațiunea trece de la această scenă la un tren în care sunt așezați Stephen și tatăl său. Ei sunt în drum spre Cork pentru a vinde mai mult din proprietatea familiei pentru a plăti datoriile tot mai mari ale lui Simon Dedalus. În timp ce tatăl său vorbește cu

drag despre tinerețea sa din Cork, Stephen este neclintit, gândindu-se la propria sa dezinstalare . Odată ajuns în Cork, Simon Dedalus își amintește și îl duce pe Stephen la Queen's College pentru a vedea unde a studiat. Portarul de la facultate, cu ceea ce Stephen vede ca o sinceritate batjocoritoare, îi duce să vadă teatrul de anatomie, unde domnul Dedalus și portarul își caută inițialele sculptate într-un birou. Deprimat și neliniștit, Stephen se așteaptă. El observă cuvântul *făt* sculptat pe birou din fața lui și îi evocă pe „studenții absenți ai colegiului". Ștefan
se îndepărtează de compania obscenă a acestor studenți absenți și merge la tatăl său, ascunzându-și roșul în timp ce observă inițialele lui Simon Dedalus. Viziunea studenților și cuvântul cioplit în „lemnul pătat întunecat" rămân cu Stephen. Cu cât reflectă mai mult, cu atât literele cioplite pe birou își bat joc de „slăbiciunea corporală și entuziasmele zadarnice", făcându-l să se urască pe sine (96). Pe măsură ce domnul Dedalus devine nostalgic din cauza tinereții sale, și Stephen își revizuiește viața, încercând să se țină de ceea ce acum își dă seama că este tinerețea sa pierdută. În agitația sa , amintirea vieții lui Stephen se reduce doar la nume: „Dante, Parnell, Clane, Clongowes" (98). Stephen reflectă că nu murise, „dar s-a stins ca un film în soare", evocând astfel oblic mitul lui Icar, fiul lui Dedal în mitul grec (99). În acest mit, Daedalus modelează aripi de ceară care îi vor permite lui și fiului său, Icar, să scape de închisoare . Când aripile de ceară ale lui Icar au fost topite de soare, el a căzut la moarte. Stephen are o ultimă viziune despre el însuși ca „băiețel într-un costum gri cu brâu" și, odată cu ea, simte că tinerețea lui s-a încheiat (99). În ziua în care proprietatea este vândută și „o umilință i-a urmat alteia", Ștefan stă alături în timp ce tatăl său bea cu bătrâni prieteni și își dă seama că „mintea lui părea mai veche decât a lor" (102). Spre deosebire de ei, el „nu cunoscuse nici plăcerea tovarășiei cu ceilalți, nici vigoarea sănătății masculine grosolane și nici pietatea filială" (102). Chiar dacă pare să-și celebreze propria înțelepciune, care o depășește pe cea a bătrânilor săi, lui Stephen îi este milă de el însuși. În acest moment, Ștefan repetă ceea ce am adunat deja: „Copilăria lui a murit" (102).

Din nou, narațiunea se schimbă brusc. Ne-am întors la Dublin și Stephen încasează un cec pe care a primit-o pentru că a câștigat un concurs de eseuri. Cu bogăția sa bruscă, Stephen se angajează în gesturi mărețe și se bucură de un „sezon rapid de veselie" (104). Este generos cu el însuși și cu familia lui, dar resursele sale se termină brusc. Își dă seama că a încercat să construiască un baraj împotriva „valeului sordid al vieții" (104). Recunoscând atât motivația, cât și eșecul său, Stephen își simte din nou „izolare inutilă". El revine să se simtă ca un copil adoptiv, înstrăinat de părinți și frați, singur pe lume.

Din ce în ce mai mult, Stephen este chinuit și derutat de dorință și poftă. Femeile pe care le vede ca fiind evlavioase în timpul zilei îl vizitează în visele sale ca fiind „labitoare" și „sprețuite". Stephen se trezește în umilință și rușine. Începe să rătăcească noaptea pe străzile Dublinului, amintindu-și viziunile tinerești despre Mercedes (eroina din *Contele de Monte Cristo*). Dar aceste amintiri sunt înlocuite cu „focurile risipitoare ale poftei" (106). Rătăcind într-o seară într-o stare de dorință febrilă și animală, Stephen

întâlnește o prostituată și cedează dorinței sale pentru ea. Capitolul se încheie cu această scenă. Într-un sens foarte larg, s-ar putea argumenta că în capitolul 2 Ștefan respinge plasele lui
familie și copilărie. Știe că familia lui nu îl poate ghida către viitorul pe care doar îl întrezărește. El intră în bărbăție simțindu-se înstrăinat, umilit și confuz.

În capitolul 3, Ștefan se luptă cu religia și cu cerințele acesteia asupra lui. La începutul acestui capitol, Stephen se prezintă ca un animal pur, aspru și brutal: capitolul se deschide cu burta flămândă a lui Stephen sfătuindu-l să-și „îndese" cina. Aflam că Stephen vizitează seara bordelurile, târâind pe străzi pentru a-și satisface „sufletul iubitor de păcătoși" și că această viață de „păcătos" secret l-a lăsat indiferent (109). Ştiind că comportamentul lui l-a plasat în categoria păcătoşilor grei, Ştefan dezvoltă dispreţ faţă de sine şi faţă de ceilalţi; știe că este un ipocrit și vede ipocrizie în jurul lui. Simțind că este dincolo de răscumpărare, Stephen bate joc de toate evlavie. Totuși, când află că toți băieții de la facultate trebuie să participe la o retragere religioasă de trei zile în onoarea Sfântului Francisc Xavier, „inima lui Ștefan a început încet să se plieze și să se estompeze de frică" (115).

În prima zi a retragerii, Părintele Arnall, vechiul maestru al lui Stephen de la Clongowes College, începe predica prin a spune subiectele care vor fi tratate pe parcursul retragerii: moartea, judecata, iadul și raiul. Astfel încep trei zile de chin vinovat pentru Ștefan. Pe măsură ce ascultă predica despre moarte și judecată, Ștefan simte că „toate cuvintele lui erau pentru el" (123). El se gândește vinovat la dragostea lui de băiețel pentru Emma și se simte a fi o brută și o fiară, prea departe de Dumnezeu. De parcă preotul ar fi citit „sufletul păcătos" al lui Ștefan, el detaliază în continuare locuința păcătoșilor: iadul. Descrierea lui este vie și extrem de senzorială, o descriere care ar putea determina chiar și un necredincios să izbucnească într-o transpirație rece. Stephen este redus la teroare.

Întorcându-se în camera lui în seara primei zile a acestei retrageri, Ștefan este bolnav fizic din cauza chinului său spiritual. El își închipuie că Dumnezeu i-a arătat o viziune a „iadului rezervat păcatelor lui: împuțit, bestial, malign, un iad de nenorociți țapi desfrânați" (149). Transpirat și dureros, Stephen vărsă în agonie. Când boala îi trece, el face o rugăciune abjectă și plânge pentru „nevinovăția pe care o pierduse" (150). Stephen pornește apoi în noaptea umedă cu convingerea că trebuie să-și mărturisească păcatele. Găsește o capelă unde este necunoscut și se spovedește preotului. Glasul bătrânului preot care îi aude mărturisirea îl imploră pe Ștefan să renunțe la păcatul curviei . Ștefan părăsește biserica „conștient de un har invizibil care pătrunde și îi luminează mădularele" (157). Capitolul se termină cu Stephen simțindu-se curat și liniștit, ca și cum i s-a dat o nouă viață.

Capitolul 4 îl duce pe cititor prin regimul de auto-torturare al lui Ștefan pentru a-și ispăși păcatele, trăind într-o manieră religioasă, până la respingerea finală a autorității bisericii în definirea vieții sale. Capitolul
începe cu o listă a imaginilor sfinte sau a misterelor în fața cărora Ștefan „s-a sfințit" în fiecare zi. Ștefan încearcă să se mortifice pentru a „desface trecutul păcătos" (162).

În acest fel, își aduce fiecare simțuri sub o „disciplină riguroasă", lipsindu-se de plăceri și supunându-se la numeroase neplăceri.

Regimul lui Ștefan este remarcat de director, care îi cere să ia în considerare intrarea în preoție. Într-un discurs care se bazează în mare măsură pe cuvintele *mândrie* și *putere* , preotul îi spune lui Ștefan că a primi chemarea de a se alătura preoției este „cea mai mare onoare" pe care Dumnezeu o poate „oferi unui om" (171). El delimitează puterile unui preot. Ștefan își permite „gândirile mândre" cu privire la posibilitatea „de a exercita cu calm și umilință puterea îngrozitoare" (171). El devine conștient de „cunoașterea secretă" pe care i-ar permite intrarea sa în preoție. Când Ștefan strânge mâna regizorului în timp ce acesta pleacă, el observă că i-a dat mâna „ca și cum ar fi fost deja tovarăș în viața spirituală" (173). Această observare a tovărășiei este un avertisment, pentru că de fiecare dată când Stephen a simțit anterior atracția companiei într-o cauză sau credință, a găsit-o goală sau falsă.

Într-adevăr, pe măsură ce Stephen se îndepărtează de vizita sa cu regizorul, „un instinct" trezește amintiri care „l-au înarmat împotriva acceptării" (174). Simțindu-se „respins" de viața ordinului, Stephen trece pe lângă casa iezuiților din strada Gardiner și se întreabă vag „care fereastră ar fi a lui dacă s-ar alătura ordinului" (175). El recunoaște în această mirare îndepărtată că sufletul lui este detașat. El știe că nu va deveni preot: „Destinul său a fost să fie evaziv de ordinele sociale sau religioase" (175). În acest moment de înțelegere și determinare, Ștefan știe și că va păcătui din nou. El consideră acest lucru drept „cădere" și folosește cuvântul de multe ori pentru a-și imagina viitorul. Repetarea cuvântului evocă din nou imagini cu Icar, fiul lui Dedal, care a căzut pe pământ când aripile sale de ceară au fost topite de soare. Ștefan se întoarce la casa tatălui său și „a zâmbit crezând că această tulburare, dezordonarea și confuzia casei tatălui său … trebuia să câștige ziua în sufletul lui" (176). Ștefan nu va îmbrățișa viața rece și ordonată a preoției cu puterea și misterul ei.

Narațiunea se schimbă brusc. Stephen așteaptă cu nerăbdare ca tatăl său și profesorul său să iasă de la universitate și să-i dea vești despre admiterea lui . În cele din urmă, neputând să mai aștepte, Stephen pornește spre mare. El contemplă „instinctul său capricios" care l-a determinat să refuze chemarea preoției. Începe să reflecteze asupra cuvintelor și dragostei lui pentru ele, culorile lor, ascensiunea și căderea lor ritmică. Simte muzica, o notă „trasă lungă" care îl cheamă. Întâlnește colegii săi adolescenți care se zboară în apă, strigându-l: „Stephanos Dedalos! Bous Stephanoumenos!" (182). El este
măgulit de jocul lor cu numele lui și „Acum, ca niciodată înainte, numele lui ciudat i se părea o profeție" (183). Își simte adevărata chemare în „artificiul fabulos" care este Daedalus, artizanul care a făcut aripile de ceară care i-au permis să zboare liber de constrângeri (183). Dintr-o dată, sufletul lui Ștefan „se ridică spre soare" și este „purificat într-o suflare și eliberat de incertitudine" (183). Tânjește să strige ca un șoim sau un vultur, recunoscând că „aceasta a fost chemarea vieții", nu „lumea îndatoririlor" sau „vocea inumană" a preoției (184). Respingându-și atât părinții lumești, cât și cei spirituali, Ștefan îl îmbrățișează pe tatăl mitic, Daedalus.

În acest moment, teama lui Stephen de ocean se diminuează și el pătrunde în mare. Acolo, printre alge marine, el constată că este singur, „neascultat, fericit și aproape de inima sălbatică a vieții" (185). În acel moment, Stephen observă o fată care stă în fața lui și se uită spre mare. „Părea ca o persoană pe care magia o transformase în asemănarea unei păsări de mare ciudate și frumoase" (185). Conștientă de privirea lui Ștefan, fata se întoarce și privește înapoi, „fără rușine sau desfătare" (186). Sufletul lui Ștefan sare într-o „explozie de bucurie profană" (186). Observația lui Ștefan despre fată este epifania care confirmă „apariția vieții care strigase către el" (186). Ea este un „înger sălbatic" care ia apărut și i-a deschis „porțile tuturor căilor erorii și slavei" (186). Stephen se întoarce și găsește o crăpătură de nisip unde se întinde. Când se trezește, se face seară și vede „bucul tinerei luni" (187). Încheind capitolul 4, această epifanie stabilește traiectoria pentru capitolul final. Stephen a găsit acum o cale de la care nu se va întoarce.

Capitolul 5 urmărește ruptura lui Stephen de plasele care au fost folosite pentru a-l ține: familie, biserică și națiune. În acest capitol, el face un comentariu grăitor despre constrângerile pe care Irlanda le pune asupra unui „suflet": „Când sufletul unui om se naște în această țară, sunt aruncate plase spre el pentru a-l ține înapoi în zbor. Îmi vorbești despre naționalitate, limbă, religie. Voi încerca să zbor prin acele plase" (220). Stephen Dedalus, al cărui nume face aluzie la mitul lui Icar și a creatorului care a creat aripi pentru a putea scăpa, își va încerca propriile aripi pentru a scăpa de plasele pe care Irlanda le-ar folosi pentru a-l ține. Capitolul începe cu Stephen terminându-și ceaiul apos în bucătăria săracă a casei familiei sale. Scena vieții de familie este atât de dezintegrată încât nu mai putem identifica gentilitatea care a marcat cândva familia. Din nou târziu pentru cursurile de la Universitatea, Stephen părăsește mizeria din casa familiei sale care îi jignește sufletul. În timp ce se plimbă prin Dublin, locuri cheie evocă autori și filozofi pe care i-a citit, oferind cititorului o perspectivă asupra experienței idiosincratice a lumii a lui Stephen.

Întârziat la cursul de franceză, Stephen intră în teatru pentru următoarea lui clasă și îl găsește pe decan care aprinde focul. Pe măsură ce intră în discuție, se aprind
pe tema tundishului (un cuvânt care înseamnă pâlnie). Decanul nu știa înainte acest nume pentru pâlnie, venind, ca și el, din Anglia. Este încântat și curios că i s-a spus asta. Stephen, în schimb, notează diferențele lor naționale și observă pentru sine că „limba pe care o vorbim este a lui înainte de a fi a mea... Sufletul meu se tulbură în umbrele limbajului lui" (205). În acest preot englez, Ștefan găsește întruchiparea dublilor săi asupritori: Anglia și Biserica Catolică.

Într-o discuție cu prietenul său Davin, în care Davin îl îndeamnă să fie mai degrabă un irlandez, Stephen observă că „strămoșii mei și-au aruncat limba [și] … au permis unui pumn de străini să-i supună" (220). Cu aceste dovezi, Ștefan refuză cauza naționalistă. Davin răspunde că Stephen ar trebui să se dea cauzei naționaliste de dragul libertății irlandeze. Răspunsul lui Stephen este fără echivoc: el îi reamintește lui Davin de acei bărbați „onorabili și sinceri" care s-au predat pentru națiune doar pentru a fi „vânduți" inamicului, „eșuați" de compatrioții lor sau „deveniți". El întreabă: „Și mă

inviti să fiu unul dintre voi. Te-aș vedea mai întâi al naibii" (220). Când Davin insistă, Stephen încheie discuția spunându-i lui Davin că „Irlanda este scroafa bătrână care își mănâncă scroafa" (220).

Stephen pleacă cu prietenul său Lynch și se lansează într-o explicație a teoriei sale estetice. El îi spune lui Lynch că teoriile lui Toma d'Aquino îi servesc doar până acum pentru că nu-i spun nimic despre a fi artist: „Când ajungem la fenomenele concepţiei artistice, gestaţiei artistice şi reproducerii artistice am nevoie de o nouă terminologie şi de o nouă experienţă personală" (227). Acest comentariu indică direcția finală pe care o va lua Ștefan în timp ce respinge vocile care au căutat să-l rețină și începe să-și creeze propriul limbaj – propria viață. El continuă să explice lui Lynch ideea sa despre artist și actul său de creație, concluzionand că artistul, „precum Dumnezeul creației", rămâne invizibil, „rafinat din existență", dându-ne astfel un indiciu cu privire la modul în care să citim opera înaintea noastră (233). Nu trebuie să căutăm pe Joyce sau indicii despre viața lui în această carte inspirată autobiografic, ci să vedem „viața purificată și reproiectată din imaginația umană" (233).

De remarcat în acest lung discurs adresat lui Lynch este modul în care Joyce a înlocuit presupusul rol al Bisericii Catolice în viața sa cu rolul artei. El a devenit ca „Dumnezeul creației". Se întreabă de ce Emma ascultă mai degrabă un preot decât pe el, „un preot al imaginației veșnice" (240). Însuși limbajul pe care Stephen îl folosește pentru a-și descrie teoria estetică și rolul său de artist împrumută liberal din limbajul Bisericii Catolice, pe care îl respinge. Căci, așa cum i-a spus lui lui Davin mult mai devreme, „Această rasă, această țară și această viață m-au produs... Mă voi exprima așa cum sunt" (220). Stephen artistul, deși a respins vocile familiei, națiunii și bisericii, este încă alcătuit din acestea — sufletul lui s-ar putea „frânta în umbra" limbilor națiunii, familiei și bisericii, dar el este forțat să folosească aceste limbi pentru a crea. Acest aspect este subliniat de prietenul lui Stephen, Cranly, când subliniază că „mintea lui Stephen este suprasaturată de religia în care spui că nu crezi" (261).

După ce i-a delimitat lui Davin motivele respingerii naționalismului și i-a subliniat lui Lynch respingerea bisericii și preferința pentru artă, Stephen se întoarce la prietenul său Cranly pentru a-i explica respingerea cererilor și așteptărilor familiei. Mama lui Stephen i-a cerut să-și asume îndatoririle religioase de Paște și el a refuzat. El este tulburat de cât de tristă o face acest lucru și se consultă cu Cranly. Cranly îi sfătuiește să ia împărtășirea, văzând că acest lucru îi va face fericită pe biata sa mamă. Dar Ștefan refuză să aducă un omagiu fals și concluzionează: „Nu voi sluji aceluia în care nu mai cred, fie că se numește casa mea, patria mea sau biserica mea" (268). El îi spune lui Cranly că va părăsi Irlanda pentru a se putea exprima liber folosind „tăcerea, exilul și viclenia" (269).

În acest moment al capitolului, stilul trece de la conversațiile cu prietenii apropiați la înregistrările lui Stephen din jurnalul său, înscrise sporadic din 20 martie până pe 27 aprilie. Aceste intrări catalogează gândurile și conversațiile pe care le are în ultimele luni de Universitate, înainte să plece din Irlanda la Paris. În penultima intrare, el scrie rândurile care sunt acum celebre: „Bine ai venit, O Viață! Mă duc să întâlnesc pentru a

miliona oară realitatea experienței și să creez în fierăria sufletului meu conștiința necreată a neamului meu" (275–76). În intrarea sa finală și în teza finală a romanului, Ștefan îi cere tatălui său mitic binecuvântarea: „Bătrân tată, bătrân meșter, ține-mă acum și mereu în loc" (276).

DEZVOLTAREA CARACTERULUI

Acest roman urmărește dezvoltarea unui artist cerebral, de interior, Stephen Dedalus. Creșterea lui Stephen de-a lungul romanului stabilește ritmul și structura acestuia. Într-adevăr, toate celelalte personaje par relevante doar în măsura în care ne permit să asistăm la dezvoltarea personajului lui Stephen. Totuși, ca atare, mai multe personaje sunt esențiale pentru intriga; cele mai semnificative dintre aceste personaje sunt tatăl lui Stephen, Simon Dedalus; prietenii lui Stephen, Davin, Lynch și Cranly; și Emma, o fată tânără pe care Stephen dorește să o cunoască intim.

Romanul se deschide cu Stephen Dedalus în copilărie și îl urmărește prin universitate până în pragul plecării sale la Paris. Desigur, atunci când o lucrare urmărește un personaj pe o perioadă atât de lungă, vor fi ambele dramatice

schimbări și consistențe emergente în acel caracter. În acest roman există momente cheie de creștere care sunt marcate de o schimbare a vocii narative și a perspectivei. Deși Stephen de la sfârșitul romanului este încă un tânăr prins în vanitatea și solipsismul tinereții, el a evoluat dramatic din „baby tuckoo" care începe romanul.

Este potrivit doar ca accentul pus pe Ștefan în copilărie să nu ne permită să-i auzim vocea. Mai degrabă, ni se oferă acces la personajul său prin înregistrarea de către narator a percepțiilor fizice și senzoriale ale experiențelor. El observă că tatăl său avea o față păroasă și că patul se încălzește și apoi se răcește când cineva îl udă. El observă mirosul pânzei de ulei de pe pat și mirosul mamei sale. Aceste observații perceptuale servesc la evocarea amintirilor senzuale ale cititorului. Dar, mai important, ele marchează o trăsătură a lui Stephen Dedalus: Stephen este extrem de sensibil la percepțiile sale senzuale, în special la miros. Acesta este introdus chiar de la început, deoarece acesta este „limbajul" copilăriei; dar trăsătura persistă pe tot parcursul romanului. Este una dintre calitățile care îl conduce pe Stephen către artă, pentru vigilența la detaliile senzoriale și, mai târziu, acuitatea verbală se combină pentru a-i crea dorința de a fi artist.

Pe măsură ce Stephen crește și se dezvoltă, este clar că această sensibilitate față de lumea din jurul lui este legată de timiditatea și fragilitatea lui. Odată ce este plecat la școală și printre alți băieți de vârsta lui, Stephen observă în mod repetat că corpul lui este „mic și slab". Această calitate îl diferențiază de ceilalți băieți de la școală. Le observă puterea fizică și mărimea, ușurința lor în compania altor băieți și dorește să fie acasă cu mama lui. Deși Stephen devine mai independent pe măsură ce romanul progresează, el nu este niciodată un om deosebit de atletic sau musculos. Aceste „deficite" îl fac să se simtă izolat de băieții și bărbații din jurul lui și, chiar dacă dorește să se încadreze, nu are încredere în grupuri. De fapt, deseori se îndepărtează de ceea ce

simte că este compania falsă a băieților și bărbaților.

Un alt aspect al personajului lui Stephen care este constant în roman este sensibilitatea lui la cuvinte și limbaj. Acest lucru este evident chiar de la începutul romanului, când textul reflectă numărul de cântece și povești care au umplut lumea preverbală a lui Stephen. Prima linie a romanului citează un fel de basm pe care Simon Dedalus îl spune fiului său. Ne oferă sentimentul memoriei unui copil și capacitatea de a da sens narațiunii. Mai târziu, la școală, atenția lui Stephen continuă să fie atrasă de limbaj: de propozițiile din cartea lui de ortografie care îi amintesc de poezie; la sunetul evocator al cuvântului *suck* ; la cuvintele specifice rugăciunii prefectului. Un exemplu cheie al acestei atenții față de limbaj și puterea ei este reflectat în amintirea lui Stephen despre frumosul cântec pe care l-a învățat Brigid. El notează că cântecul l-a făcut să plângă, „nu pentru el însuși: pentru cuvintele atât de frumoase și triste, ca muzica" (22). Sensibilitatea acută a lui Stephen față de limbaj este o trăsătură a personajului său care va rămâne constantă pe tot parcursul romanului. Contribuie la interioritatea lui, la confortul lui cu idei mai mult decât cu oamenii și curiozitatea sa intelectuală. Este, de asemenea, strâns legată de angajamentul său suprem față de artă asupra bisericii, familiei și națiunii.

Două calități înrudite ale personajului lui Stephen care apar la începutul romanului și rămân sunt intoleranța sa față de ipocrizie și angajamentul său ferm față de adevăr. Aceste trăsături ar putea proveni în parte din poruncile timpurii ale tatălui său „să nu piersezi niciodată pe cineva" (6). La începutul carierei sale la școală, Stephen este agresat de mai multe ori. Cu toate acestea, este mândru că nu informează niciodată despre ele. El se confruntă cu pedeapsa ca și cum nimeni altcineva nu ar fi meritat vina. Această trăsătură crește dincolo de o fidelitate față de tovarăși, către o fidelitate față de sine și de filozofiile cuiva. Deși Stephen dorește să se bucure de compania ușoară a semenilor săi, simțul său al ipocriziei implicate în a pretinde că se potrivește îl face întotdeauna să respingă acea companie. Pe măsură ce crește, vedem apariția hotărârii lui Stephen de a-și găsi propria cale în lume, independent de edictele instituțiilor care, așa cum vede el, încearcă să-l înroleze. Este important să ne amintim că, deși este eroic, nobil și serios, Stephen este și foarte tânăr. La fel ca mulți tineri, este miop, zadarnic și extrem de dramatic. Nu este neapărat un personaj simpatic. Se ia pe sine foarte în serios și disprețuiește pe ceilalți. Dar el este consecvent: caută adevărul în propriile sale condiții și nu se va compromite.

Alte personaje cheie din roman sunt dezvoltate doar prin ochii lui Stephen, pentru că el este naratorul și „artificiul" romanului. Astfel, prin conștientizarea crescândă a lui Stephen despre tatăl său ca fiind o ființă umană cu defecte, ajungem să-l vedem pe Simon Dedalus ca un om de afaceri eșuat, un tată și un soț limitat și un bețiv sentimental. La fel ca Stephen, primele noastre vederi despre Simon reflectă o figură mare care cântă cântece frumoase, spune povești comice și își exprimă opiniile religioase și politice cu pasiune și umor. Dar pe măsură ce Stephen crește și pe măsură ce circumstanțele familiei alunecă spre sărăcie, vedem defectele caracterului lui Simon Dedalus. Vorbește un joc bun, dar nu este un om de acțiune. Se pare că trăiește într-un

trecut în care vechea Irlanda era un loc mai plăcut și în care Michael Davitt și John Stewart Parnell erau la putere. Incapabil, aparent, să accepte pierderea acestei lumi, Simon Dedalus se retrage încet. Până la scena finală auzim doar „fluierul strident" din camera lui de la etaj și întrebarea lui către unul dintre frații lui Stephen: „A ieșit încă târfa ta leneșă de un frate?" (189). Decesul lui Simon Dedalus se potrivește cu respingerea lui Stephen față de valorile pe care le reprezintă: familia și țara. La părăsirea casei familiei, în urma fluierului strident al tatălui său și a întrebării aspre, Stephen respinge stăpânirea lor asupra lui: „Fluierul tatălui său, mormăirile mamei sale, țipătul unui maniac nevăzut au fost pentru el.
acum atâtea voci jignind și amenințând să smerească mândria tinereții sale. El a alungat ecourile lor chiar și din inima lui cu o execrație" (190).

Așa cum Stephen respinge stăpânirea valorilor tatălui său asupra sufletului său, el trebuie să se elibereze de celelalte constrângeri care îi împiedică fuga și amenință să-l pună la pământ pentru totdeauna. Una dintre aceste constrângeri este reprezentată de directorul ordinului iezuit, preotul care îl întreabă pe Ștefan dacă simte chemarea să se înscrie în ordin și să devină preot. Pentru că Ștefan a trecut printr-o perioadă de lepădare de sine și de respectare pioasă a edictelor bisericii (după „conversia" sa de la obiceiul său anterior de a vizita prostituate și de a respinge legile bisericii), directorul a văzut în el potențialul unui preot. El îi oferă lui Stephen „cunoașterea secretă și puterea secretă" pe care le deține preotul, iar lui Stephen la început îi convine ideea de a se alătura acestei companii de oameni cunoscători și puternici. Cu toate acestea, Stephen știe că va respinge această companie, de asemenea, pentru că „trezindu-se... în el la fiecare apropiere apropiată de acea viață, un instinct... l-a înarmat împotriva acceptării" (174). Prin urmare, preoția, oricât de multă putere i-ar putea oferi lui Ștefan, este înfățișată ca o instituție care i-ar cere să se supună unor standarde care nu sunt ale lui. Stephen apare ca un tânăr care nu se poate supune celorlalți, dar care trebuie să-și determine propriul drum în viață. Îndepărtându-se de mrejele bisericii, ale familiei și, în cele din urmă, ale națiunii, Ștefan recunoaște că este „destinat să-și învețe propria înțelepciune separat de alții" (175).

Capcana finală care amenință să-l înfrâneze este compania prietenilor care întruchipează constrângerile centrale pe care Irlanda le reprezintă pentru eroul matur al acestui roman: națiune, biserică și familie. Davin, colegul lui Stephen la University College, este un naționalist fervent; în acest fel, el este opusul lui Stephen și servește la evidențierea criticii aprinse ale lui Stephen față de naționalismul irlandez. Când Stephen își bate joc de naționalismul lui Davin, Davin întreabă: „Ce cu numele și ideile tale... Ești irlandez deloc?" (219). Stephen îi reamintește lui Davin că „această rasă, această țară și această viață m-au produs" (220). La care Davin îl îndeamnă să „încerce să fie unul dintre noi" (220). Făcând aluzie la tratamentul pe care Parnell l-a primit de către colegii naționaliști, Stephen îi reamintește lui Davin că naționaliștii au eșuat sau i-au insultat întotdeauna pe cei care se dăruiesc cauzei. Aluzia lui Stephen la John Stewart Parnell merită aici atenție: de-a lungul acestui roman, povestea lui Parnell servește ca exemplu al tratamentului pe care Irlanda îl oferă susținătorilor săi cei mai

devotați. După cum s-a menționat anterior, Parnell a fost figura principală în Mișcarea pentru guvernare și a fost denunțat de biserică când a fost descoperită aventura lui. A murit la scurt timp după aceasta, în 1891, un om stricat. Cei care l-au susținut pe Parnell, precum tatăl lui Joyce, au criticat cu amărăciune poporul irlandez pentru că l-a trădat pe Parnell. Refuzând să se alăture cauzei, Stephen refuză să riște să fie sacrificat așa cum a fost Parnell înaintea lui.

Pe măsură ce teoria sa estetică prinde contur și Stephen începe să se dedice artei mai presus de orice altceva, prietenul său Vincent Lynch aude discuția lui Stephen despre acest subiect. Din punct de vedere narativ, Vincent Lynch nu este mult mai mult decât o oportunitate pentru Stephen de a ține mai departe: conversația lor este foarte aproape de un monolog din partea lui Stephen. Stephen se bazează foarte mult pe teoriile lui Toma d'Aquino pentru a ajunge la această observaţie cheie: „Când ajungem la fenomenele concepției artistice, gestației artistice și reproducerii artistice am nevoie de o nouă terminologie și de o nouă experienţă personală” (227). Astfel, Stephen este pe punctul de a dezvolta această nouă terminologie și de a avea noi experiențe care îi vor îmbunătăți și rafina teoria estetică. El este gata să zboare. Lynch (un personaj care reapare în romanul lui Joyce *Ulysses*) este înțelegător față de situația lui Stephen ca artist și, în cele din urmă, îl întreabă: „Ce vrei să spui... prin a vorbi despre frumusețe și imaginație în această insulă mizerabilă părăsită de Dumnezeu?” (233). Această întrebare ne va conduce la conversația finală a lui Stephen cu prietenul său Cranly, în care acesta își dezvăluie planul de a părăsi Irlanda la Paris.

Stephen se îndreaptă către Cranly cu privire la frustrarea mamei sale din cauza respingerii practicii religioase. Cranly îl întreabă pe Stephen despre credințele sale și îi reamintește lui Stephen că mintea lui este „suprasaturată de religia” în care spune că nu crede (261). Chiar și așa, este clar că Ștefan nu este confuz cu privire la subiectul religiei: poate să-și informeze limbajul în măsura în care apare în metaforele și referințele care îl pisează, dar el nu pretinde că crede în biserica pe care în altă parte o numește „servitoarea întregii creștinătăți” (239). Cranly face apel la responsabilitățile filiale ale lui Stephen și îl sfătuiește să-și salveze mama de la mai multe suferințe, îndeplinindu-și datoria religioasă de Paște. El încearcă să-i demonstreze lui Ștefan că mulți presupuși sfinți ai bisericii au acționat în mod fals, la fel și Ștefan fără conștiință rea. Stephen răspunde că nu se teme atât de pedeapsa de la un Dumnezeu în care nu crede, cât de reacția din sufletul său la o glugă falsă. În timp ce Cranly îl presează să accepte că ar fi în compania unor buni credincioși pentru a contesta regulile bisericii, Stephen îi amintește lui Cranly de ceea ce dorește să facă în viață. El dorește „să descopere modul de viață sau de artă prin care spiritul [său] s-ar putea exprima în libertate neîngrădită” (267). Ca și cum ar contesta acest lucru în mod fundamental, Cranly răspunde că Stephen are libertatea de a lua comuniunea fără să creadă în asta. Promovarea ușoară de către Cranly a minciunii față de propriile convingeri pentru a-l liniști pe altul pune capăt, de fapt, prieteniei lui cu Stephen. Ca dispozitiv narativ, îi oferă lui Stephen oportunitatea de a-și exprima fidelitatea față de artă, libertate și auto-exprimare.

Prin personajul Emmei vedem înțelegerea crescândă a lui Stephen despre dragoste și companie. Până când romanul se termină, are departe
să meargă spre găsirea iubirii, dar a crescut în înțelegerea sa despre femei. Asupra Emmei își proiectează speranța și anxietatea de a fi iubit. Când o întâlnește pentru prima dată, nu se poate decide să vorbească așa cum îi place sau să acționeze conform dorințelor sale. El este ca naratorul adolescent fără nume din nuvela lui Joyce „Araby": se pedepsește pentru nebunia sa și reverența față de iubitul său. Pe măsură ce crește, Stephen pare cu nimic mai bun în abordarea obiectului marii sale afecțiuni; ea încă îl face mut și torturat cu conștiința de sine. Dar ultimele sale reflecții asupra ei, care sunt declanșate de un „vis sau viziune", el își amintește viu la trezirea dintr-o noapte „fermecată" (235). Stephen reține sentimentul visului și începe să compună o villanelle, o poezie. După ce o scrie, el începe să se gândească la Emma și se trece prin gama de emoții pe care le-a simțit în prezența ei. În cele din urmă, își recunoaște că furia lui față de flirturile ei cu un tânăr preot, pe care a observat-o în câteva ocazii, este și o formă de „omagiu". Dar el își spune că „era o figură a femeii țării ei, un suflet asemănător unui liliac, trezit la conștiința de sine în întuneric, secret și singurătate" (239–40). Acest gând îl readuce la amărăciune că ea, la fel ca multe dintre femeile țării ei, ar „dezvălui goliciunea timidă a sufletului ei" unui preot, „mai degrabă decât lui, un preot al imaginației eterne , transmutând pâinea cotidiană a experienței în trupul strălucitor al vieții veșnice" (240). Teoriile estetice ale lui Stephen și angajamentul față de artă au avansat atât de departe încât arta este devotamentul spiritual; arta transformă experiența în viață veșnică.

TEME, SIMBOLULE ȘI MOTIVE

Utilizarea de către Joyce a simbolurilor și motivelor pentru a transmite teme esențiale este fundamentală pentru portretul emergent al artistului. Un *motiv* este un cuvânt sau o imagine care se repetă pe parcursul lucrării într-o asemenea măsură încât susține sau îmbunătățește o temă centrală. Astfel, un motiv semnificativ din acest roman care este evident de la început și se dezvoltă pe tot parcursul este orbirea. La începutul primului capitol, narațiunea relatează o rimă pe care Dante o repetă atunci când tânărul Ștefan este chemat să-și ceară scuze pentru o greșeală: „Scoate-i ochii, /Scuză-te, / Cere scuze, / Scoate-i ochii" (4). Aici, amenințarea orbirii este folosită pentru a reforma comportamentul tânărului, în același timp în care scuzele sunt echivalate cu orbirea forțată . Mai târziu, Ștefan va observa că instituțiile centrale ale lumii sale (familia, biserica și țara) necesită toate un fel de orbire față de sine și față de logica propriei inimi și minți.

Vederea slabă a lui Stephen reflectă, de asemenea, naivitatea sa și lipsa inițială de înțelegere a modului în care lumea din jurul lui îl are. La începutul romanului aflăm

a ochilor slabi ai lui Stephen și a „orbirii" lui fără ajutorul ochelarilor. Mai târziu, Ștefan este bătut de părintele Dolan, prefectul de studii la școala pe care o frecventează, cu un pandișor, pentru că și-ar fi spart ochelarii și, prin urmare, pentru că i-a provocat

intenționat incapacitatea de a vedea suficient de bine pentru a-și termina lecțiile. În multe feluri, romanul elaborează atât mioparea lui Stephen, cât și perspectiva inițială emergentă asupra lumii lui. Dar, până la sfârșit, deși Stephen poate să fi văzut capcanele pe care Irlanda le deține artistului, el este încă slab de vedere și are nevoie de ochelari, un punct care îi determină pe cititori să se gândească cât de iluminat a devenit Stephen în tinerețe.

Așa cum motivul orbirii servește la introducerea temei limitărilor impuse artistului de către biserică, naționalism și limitările personale, repetarea vocilor și a cuvintelor duce la dezvoltarea unei alte teme. Stephen este profund atent la voci și cuvinte de-a lungul romanului; începe, de fapt, cu fragmente din vocile cele mai centrale pentru Stephen în copilărie. Stephen crește la conștientizare în mare parte prin meditația sa asupra vocilor și cuvintelor. Aceste frânturi timpurii din lumea presupusă reală vin împreună pentru a dezvălui o lume pe care Stephen o găsește din ce în ce mai descurajatoare și deprimantă. Cu toate acestea, cuvintele rămân o fascinație centrală pentru Stephen și, în cele din urmă, vor fi arta lui. Stephen reflectă asupra cuvintelor când în cele din urmă a respins numeroase căi false: „A iubit el ascensiunea și căderea ritmică a cuvintelor mai mult decât asocierile lor de legendă și culoare? Sau oare, fiind la fel de slab la vedere, pe atât de timid la minte, el a atras mai puțină plăcere din reflectarea lumii sensibile strălucitoare prin prisma unui limbaj multicolor și bogat povestit decât din contemplarea unei lumi interioare de emoții individuale oglindite perfect într-o proză periodică lucidă și flexibilă? (180–81). Ca artist, Stephen reflectă fascinația modernistă pentru limbaj și „lumea interioară a emoțiilor individuale". El a lăsat în urmă urmele realismului victorian și edwardian și a fidelității față de complot și a început să exploreze calitățile asociative ale limbajului și prozei care încearcă să surprindă calitatea fluidă a conștiinței individuale.

În timp ce Stephen vede eșecurile tatălui său, înșelăciunile bisericii și propriile sale speranțe zdrobite de a găsi o companie, izolarea sa crescândă îi întărește studiul cuvintelor. Dar acest studiu nu-l scutește de simțul datoriei față de familie, biserică și stat. Într-adevăr, alienarea neliniștită a lui Stephen este o temă importantă în tot romanul. Încrederea sa emergentă în propriile sale intuiții nu atenuează această izolare. De fapt, acceptarea crescândă a izolării de către Stephen îl conduce la viziuni de zbor și evadare. În călătoria sa de a-și descoperi viitorul, „sfârșitul pentru care s-a născut să-l slujească" (178), Stephen ia multe întorsături greșite: respinge calea tatălui său, subtil rușinat de retragerea tatălui său către alcool și sărăcie, chiar dacă ocazional afectează o camaraderie ușoară cu „prieteni falși". El respinge calea naționalismului, pe care tatăl său și prietenul său Davin îl îndeamnă să o urmeze. Chiar și după un experiment susținut de evlavie religioasă, Stephen respinge calea preoției , recunoscându-i puterea și evlavia falsă. În fiecare caz, Stephen recunoaște în cele din urmă eroarea căii și caută scăpare. Însă evadarea devine „zbor" deoarece Stephen are o epifanie și începe să-și vadă viitorul în artă. Aici se reunesc referirile repetate și subtile la zbor și mitul lui Icar pentru a transmite o viziune asupra viitorului lui Stephen ca om de litere expatriat.

Având în vedere recentul respingere a chemării de a deveni preot pe care mama sa,

printre altele, l-ar fi pus să-l îmbrățișeze, Ștefan observă că „sfârșitul pe care s-a născut pentru a sluji, dar nu l-a văzut, l-a determinat să scape pe o cale nevăzută” (178). Această evadare evocă imagini cu Icar și mijloacele de evadare pe care le-a folosit. Ștefan observă că „sfârșitul pe care s-a născut să-l slujească îl face semn ca o muzică”, o muzică pe care o aseamănă cu „flăcări cu trei ramuri care sărind neîncetat, flacără după flacără, dintr-un pădure de la miezul nopții” (179). Această referire la flacără atât de bruscă după luarea în considerare a scăpării face ecoul scăpării lui Icar cu aripi de ceară pe care le-a modelat tatăl său, Daedalus. Căci Icar a zburat prea aproape de flăcările soarelui și aripile i s-au topit, încheindu-și tragic zborul. Rămâne de văzut dacă Stephen se va prăbuși ca Icar sau va reuși ca Daedalus, ambii scăpați prin zbor.

În timp ce Stephen reflectă asupra alegerilor sale și, prin urmare, asupra oamenilor pe care i-a respins, i se pare ca niciodată înainte că numele său, Dedalus, este o „profeție ”. Este o profeție a „sfârșitului pentru care s-a născut să-l slujească... un simbol al artistului care făcea din nou în atelierul său de materie lentă a pământului o nouă ființă, impalpabilă, nepieritoare” (183). Stephen va sluji calea tatălui său spiritual, transformând viața în artă prin scris. Referințele la zbor care urmează intuiția lui Stephen sunt numeroase, lăsând impresia acumulată că Stephen și-a găsit în sfârșit chemarea și va putea scăpa de legăturile pe care Irlanda le-ar folosi pentru a-l reține. Deoarece are marea sa perspectivă asupra destinului pe care l-a căutat, limbajul pe care îl folosește este bogat și repetitiv, cu imagini de evadare prin zbor: „I-a tremurat inima, respirația i-a venit mai repede și un spirit sălbatic i-a trecut peste mădulare, ca și cum ar fi zburat spre soare. Inima îi tremura într-un extaz de frică și sufletul îi fugea. Sufletul lui se înălța într-un aer dincolo de lume” (183). Pe măsură ce Ștefan se înalță, își dă seama că „chemarea vieții” pentru el nu este legată de „vocea plictisitoare și grosolană a lumii îndatoririlor și deznădejdii”, nici de „vocea inumană” care l-ar chema la „slujba palidă a altarului”. Stephen este metaforic „renaște” în acest moment, conștient de chemarea vieții sale de a „crea cu mândrie din libertatea și puterea sufletului său”, la fel cum a făcut „marele artizan al cărui nume l-a purtat”.
făcut (184). Stephen își îmbrățișează omonimul și marele destin mitic pe care îl reprezintă.

Aceste perspective se unesc într-o epifanie care reiterează extinderea vieții pe care a ales-o Stephen: Calea pe care o va urma nu va duce la o viață sterilă și închisă, ci va duce la o căutare a spiritualului în lumea fizică. Momentul cheie al epifaniei sale este transmis atunci când Ștefan observă o fată tânără stând în valuri și „privind-o spre mare” (185). Stephen o vede ca fiind transformată prin magie într-o pasăre de mare sau un porumbel. Schimbă o privire lungă care îi dezvăluie o nouă lume lui Ștefan, iar el își vede calea vieții: „Să trăiască, să greșească, să cadă, să triumfe, să recreeze viața din viață / I se arătase un înger sălbatic” (186). Astfel, revenind la mitul lui Icar și îmbrățișându-și tatăl spiritual și mitic Dedalus, în această scenă epifanică se dezvăluie viitorul lui Ștefan: o viață în lume care va fi dedicată artei și va implica însăși „lucrurile” vieții.

În cele din urmă, „artista” este atât un concept abstract, cât și o persoană reală pe

care romanul lui Joyce o evocă și o consideră. Poate transmite într-adevăr un portret al unui tânăr artist real, Stephen Dedalus, dar invită și cititorii să conteze natura „artistului" în abstract. Ea sugerează că artistul are calea mai grea, pentru că el trebuie să renunțe la toate regulile convenționale și să trăiască după propriile reguli stricte, pentru a se exprima „într-un mod de viață sau de artă cât de liber pot și cât de complet pot, folosind pentru apărarea mea singurele arme pe care îmi permit să le folosesc – tăcerea, exilul și viclenia" (269). Când Stephen îi spune acest lucru prietenului său Cranly, el adaugă și că nu se teme de izolarea și respingerea pe care această fidelitate le va provoca fără îndoială. El știe că a ales calea cea mai grea, calea care nu este aleasă de mulți. Astfel, el îl cheamă pe tatăl său mitic să-l țină în „locație bună", deoarece caută să facă nu mai puțin decât să forjeze „conștiința necreată" a rasei sale (269).

STIL NARATIV

Un Portret este bogat în tehnică literară. Joyce a experimentat cu structura kunstleromanului *(* romanul despre artist sau despre artist), transmițând narațiunea prin perspectiva artistului în creștere, literalmente de la copilărie până la maturitate. Stilul său sintactic și gramatical cartografiază atât dezvoltarea minții, cât și a abilităților tânărului artist, începând cu stilul fragmentat și simplu și logica asociativă a unui copil, și trecând la logica complexă și percepția subtilă a unui tânăr sensibil și artistic.

James Joyce este, desigur, cel mai bine cunoscut pentru experimentalismul său stilistic radical, care a ajuns la realizarea sa finală în lucrarea sa finală , *Finnegan* 's

Trezi. Cu toate acestea, chiar și în acest roman timpuriu, vedem experimentalismul în curs de dezvoltare al lui Joyce. Aici, Joyce folosește o dezvoltare episodică unică a narațiunii pentru a dezvălui caracterul emergent al artistului ca tânăr. El folosește un discurs indirect liber, care permite un punct de vedere alunecos pe tot parcursul romanului. El folosește o epifanie, termenul propriu al lui Joyce pentru acest tip de percepție bruscă, pentru a transmite momentul revelației când tânărul artist își vede și își îmbrățișează chemarea. În cele din urmă, Joyce folosește modele și fraze repetitive pentru a stratifica sensul și înțelegerea. Experimentalismul lui Joyce aici este tânăr, precum scriitorul care a fost și artistul pe care îl portretizează, dar este consecvent pe tot parcursul romanului și are succes în a spune „povestea" într-un mod adecvat neconvențional. Prin utilizarea cuvântului *neconvențional* , se înțelege nu doar refuzul lui Stephen de a respecta „regulile" țării sale, ci și refuzul lui Joyce de a transmite refuzul lui Stephen într-o poveste tipică.

Astfel, însăși structura romanului lui Joyce este demnă de remarcat: el înfățișează creșterea lui Stephen la maturitate prin episoade cheie ale tinereții sale. În parte, pentru a acoperi atât de mult din tinerețea sa, Joyce spune povestea lui Stephen în episoade, concentrându-se pe cele mai formative evenimente sau momente din viața lui Stephen. Prin aceste episoade, ne familiarizăm cu caracteristicile cheie ale lui Stephen — vederea slabă, sensibilitatea lui la muzica și sensul cuvintelor. Aceste episoade oferă, de asemenea, o perspectivă asupra refuzului aprig al lui Stephen de a respecta în liniște

valorile și așteptările celorlalți. Romanul este structurat de aceste experiențe formative ale vieții lui Ștefan: înstrăinarea lui de ceilalți, inteligența sa, respingerea chemării la preoție, refuzul său de a sluji orbește familia și națiunea.

Romanul este compus într-un stil de flux de conștiință, care permite poveștii să se desfășoare direct prin gândurile și comentariile personajului central, Stephen Dedalus. Acest stil întărește și mai mult scopul romanului de a transmite un portret al artistului Dedalus, ca tânăr, pentru că vedem lumea prin ochii lui, neîntrerupt de o perspectivă narativă omniscientă. Cu toate acestea, acest flux de stil de conștiință este și mai complicat de utilizarea de către Joyce a discursului indirect liber. Deoarece discursul indirect liber permite ca povestirea narațiunii să treacă de la declarațiile directe ale personajelor la o inteligență mai omniscientă care este autorul textului, face dificilă discernământul cine „spune" povestea. La începutul romanului, de exemplu, ni se prezintă un fel de deschidere „a fost o dată", care se dezvăluie rapid în numeroase puncte de vedere narative sub o singură conștiință narativă organizatoare. Acest tipar continuă pe tot parcursul romanului, făcând cititorii să experimenteze aceeași tensiune a vocilor multiple și concurente cu care se luptă Stephen. Cu toate acestea, aproape ca un instrument de coerență în mijlocul acestei tehnici narative neliniștitoare, Joyce folosește cuvinte repetitive și
motive precum „slab", „orb" și „zbor" care întăresc ideile și perspectivele cheie de-a lungul romanului.

O caracteristică a prozei lui Joyce, care este deosebit de idiosincratică, dar și revelatoare, este utilizarea sa unică a limbajului și imaginilor catolicismului. În timp ce Stephen se luptă să-și vadă chemarea vieții, el folosește limbajul catolicismului pentru a-și descrie experiențele. Prin aceasta, vedem cât de informată este conștiința lui Stephen (și a lui Joyce) de mediul său religios, căci catolicismul este clar peste tot: în casa lui cu Dante Riordan și mama lui, în școlile conduse de preoți catolici și în confuzia dintre naționalism și catolicism în politica irlandeză. Astfel, când Ștefan începe în sfârșit să-și creeze propria filozofie, limbajul său este clar religios. Împrumutând de la și modificând limbajul Bisericii Catolice, Joyce folosește adesea termenul de *epifanie* (adoptat din religia catolică pentru a semnifica un moment de perspectivă transformatoare trăit de un personaj). Epifaniile funcționează în proza lui Joyce pentru a semnala un moment de perspectivă seculară și transformatoare pentru personajele sale. Deși seculare, aceste epifanii sunt descrise în termeni care provin direct din mediul religios al lui Joyce. De exemplu, epifania lui Ștefan în acest roman este descrisă cu referiri repetate la Dumnezeu și la Biserică. Văzând-o pe tânăra care este esențială pentru epifania lui, Stephen experimentează o „tăcere sfântă" de extaz. El o descrie ca pe un „înger sălbatic" și strigă către Dumnezeu cu „bucurie profană" (186). Lucrarea este plină de exemple în care Joyce se bazează pe limbajul experienței catolice pentru a descrie înțelegerile sale seculare.

CONTEXT ISTORIC

Joyce a lucrat cu intermitență la acest roman între 1903 și 1915, cea mai concentrată scriere a sa realizată între 1907 și 1915. Acești ani, la fel ca mulți din perioada modernistă, au fost martorii unor schimbări radicale. În 1907, două dezvoltări artistice cheie ar fi fost semnificative pentru Joyce și eforturile sale de a crea o nouă formă fictivă. În acel an a avut loc la Paris prima expoziție de pictură cubistă. În picturile cubiste, se găsește un corolar al portretului pe care scriitorii moderniști precum Joyce o încercau. Picturile cubiste nu reprezintă obiecte dintr-un unghi unic sau fix; în schimb, obiectele sunt reprezentate din mai multe unghiuri simultan, pe măsură ce artistul încearcă să redea un portret mai „complet" al obiectului sau al persoanei. Deși picturile cubiste sunt adesea supărătoare la vedere, precum portretul modernist, ele caută să surprindă un obiect sau o persoană individuală într-un mod multidimensional. 1907 este și anul în care Filippo Marinetti și-a publicat „Manifestul futurist". Cu acest text, Marinetti a încercat să declare gândurile și credințele lui

„Futuristii", un grup de avangardă format în mare parte din artiști italieni care au căutat să abordeze rolul artei în noul secol, când Italia încerca să-și ridice statutul în Europa și „progres" era cuvântul pe buzele tuturor. Îmbrățișând în mod agresiv „progresul", textul lui Marinetti reflectă o serie violentă care ar duce în cele din urmă la legătura dintre futurism și fascism. Trăind în Italia la acea vreme, Joyce era, fără îndoială, familiarizată cu publicarea acestui manifest.

Alte evenimente istorice semnificative au avut loc în timp ce Joyce lucra la *A Portrait of the Artist ca Young Man.* Unul a fost scufundarea „nescufundabilului" Titanic, un eveniment care a zguduit încrederea în progres și tehnologie. În 1913, a fost lansat primul film cu Charlie Chaplin, semnalând dominația emergentă a filmului ca formă influentă de artă și divertisment. Tot în 1913, DH Lawrence și-a publicat romanul *Sons and Lovers* și a fost salutat ca o nouă voce importantă pe scena literară.

Desigur, cel mai profund eveniment al perioadei a fost începutul Primului Război Mondial în 1914. Mulți artiști ai vremii s-au trezit complet descurajați de izbucnirea războiului, deși majoritatea îl văzuseră venind. Războiul avea să schimbe fața Europei, lăsându-i pe locuitorii săi cu o „fântână de lacrimi", pentru a folosi termenul Virginiei Woolf. De asemenea, ar grăbi schimbările de stil literar pe care Joyce, printre alții, începea să le inițieze cu *Un portret.* După război, Joyce, ca și alți scriitori moderniști, și-a urmărit interesul pentru narațiunea fracturată care reflectă conștiința modernă cu o claritate și un scop nou.

4
^^

DH Lawrence
Femei îndrăgostite
(1919)

CONTEXT BIOGRAFIC

David Herbert Richard Lawrence s-a născut în Eastwood, Nottinghamshire, Anglia, la 11 septembrie 1885. Nottinghamshire, în Midlands-ul Angliei, este țara cărbunelui. Tatăl lui Lawrence, Arthur John Lawrence, a fost un miner care s-a căsătorit cu Lydia Beardsall, o verișoară îndepărtată, în 1875. Soții Lawrence au avut cinci copii, trei băieți și două fete, iar DH a fost cel mai mic copil. Lydia era foarte religioasă și se considera superioară soțului ei și altor familii de mineri. Drept urmare, John și Lydia Lawrence au avut o căsnicie nefericită, iar aceasta a avut o influență profundă asupra copiilor lor. Pe măsură ce familia sa mutat din cartierele mai sărace în încă mai sărace în primii șase ani din viața lui Lawrence, Lydia a încercat să se țină departe de vecinii ei. Relația tensionată cu soțul ei a crescut pe măsură ce acesta și-a dezvoltat obiceiul de a trece la cârciuma locală în drum spre casă de la mine și de a ajunge acasă beat. Au avut adesea lupte violente. Pe măsură ce căsnicia ei s-a înrăutățit, Lydia Lawrence și-a răzbit soțul și a încercat să-și împiedice copiii să lucreze în mine sau ca slujnice prin educarea lor.

Lawrence a primit greutatea afecțiunii nevoiașe a mamei sale când fratele său mai mare, Ernest, a murit din cauza complicațiilor de la pneumonie în 1901. Pe măsură ce a început să-și revină din durerea acestei pierderi, Lydia și-a transferat toate speranțele și așteptările lui David Herbert. Când și el s-a îmbolnăvit de pneumonie, ea l-a alăptat înapoi la sănătate. La rândul său, ea se aștepta la genul de devotament de la el pe care nu-l primise de la soțul ei; fiul ei obligat. Devotat mamei sale, Lawrence și-a respins cu ascultare tatăl, deși mai târziu în al lui

viata a regretat asta. Era un student talentat și, cu încurajarea emfatică a mamei sale, a întreprins un program de citire și studiu a clasicilor muzicii, literaturii și artei. În cele din urmă, Lawrence a început să predea la o școală de băieți din suburbia londoneză Croydon.

În timp ce preda la Croydon, Lawrence scria și el. Prietenul său apropiat de atunci, Jessie Chambers, a trimis o parte din scrierile sale la *The English Review* fără să-i spună lui Lawrence. Acest lucru a condus la prezentarea lui la editorul *The Review,* Ford Madox Hueffer (cunoscut mai târziu sub numele de Ford Madox Ford), și la câteva alte personalități literare importante, inclusiv WB Yeats, Ezra Pound și HG Wells. Ford Madox Hueffer a recomandat unui editor primul roman al lui Lawrence, *Păunul alb* . Ulterior a fost acceptat spre publicare.

În 1910, la scurt timp după publicarea *The White Peacock,* mama lui Lawrence a murit de cancer. Lawrence, în vârstă de 25 de ani, a fost devastat, lovit pentru a treia oară de pneumonie și a suferit o lungă convalescență. În cele din urmă, însă, absența ei ia permis lui Lawrence să-și ia mai multă libertate în scrisul său. Într-adevăr, moartea mamei sale a marcat ceea ce mulți consideră o schimbare radicală în viața și opera lui Lawrence. Următorul său roman, *Fii și iubiți,* este în multe privințe o lucrare fictivă a relației sale cu mama sa. Explorând impactul unei mame extrem de posesive asupra personajului central, Paul Morel, acest roman a fost primul mare succes al lui Lawrence.

De parcă scrierea acestui roman și-a exorcizat mama, Lawrence s-a angajat în al treilea său roman controversat, *Curcubeul. Women in Love* (continuarea *Curcubeului*) a fost scrisă aproape în întregime între aprilie și octombrie 1916. Istoria publicării *Curcubeului* pregătește scena pentru necazul pe care Lawrence l-ar avea cu publicarea *Women in Love:* Finished in 1915, *The Rainbow* a fost publicat de Methuen în septembrie același an. În octombrie, *The Rainbow* a fost acuzat de obscenitate de către guvernul britanic și suprimat. În noiembrie a fost interzis în Anglia. Deși Lawrence a terminat de scris *Women in Love* în 1916, a fost respins de editori până în 1920. Scris în timpul Primului Război Mondial și în primii ani ai căsătoriei lui Lawrence, *Women in Love* reflectă interesul său de a explora profunzimile inconștiente ale caracterului care influențează relațiile umane. El a ajuns să creadă că identitatea se schimbă și este instabilă și că oamenii sunt mult mai controlați de impulsuri și dorințe inconștiente decât de gândirea rațională. Credința tot mai mare a lui Lawrence în instabilitatea personalității și a sinelui, combinată cu natura sexuală sinceră și explicită a textelor sale, a dus la respingerea continuă a lucrării sale de către mulți editori și persecuția lui Lawrence însuși.

În martie 1912, Lawrence a cunoscut-o pe Frieda Weekley, soția unui profesor de clasică la Universitatea din Nottingham și mama a trei copii.

La începutul lui mai 1912, au fugit în Germania. Lawrence s-a angajat să-și facă căsătoria cu Frieda să funcționeze, deși, din toate punctele de vedere, a fost o relație

înflăcărată și dificilă care i-a afectat pe amândoi. Lawrence și Frieda s-au luptat intens. Frieda era nefericită că și-a abandonat copiii, iar Lawrence era nerăbdător cu ea pentru asta. Erau prea săraci pentru a emigra, ceea ce doreau să facă, așa că s-au mutat în Cornwall și și-au înființat o casă. Lawrence a scris *Femei îndrăgostite* în timp ce trăiau în Cornwall.

Scrisă în mijlocul Primului Război Mondial, *Women in Love* este, după cum au susținut mulți, un roman de război. Este plasat pe timp de pace, dar personajele și temele centrale reflectă violența și conflictul lumii în care a fost compus. În mijlocul acestui război, Lawrence a devenit din ce în ce mai înstrăinat de societatea britanică. Fiul unui miner de cărbune care scăpase din mine, Lawrence se simțise întotdeauna ca un străin printre artiștii, intelectualii și patronii cu care se amesteca. Când a cunoscut-o și s-a îndrăgostit de (și în cele din urmă s-a căsătorit) cu Frieda Weekley, s-a înstrăinat și mai mult de societate. Până la mijlocul războiului, Frieda și Lawrence au fost acuzați în mod fals de spionaj (cel mai probabil pentru că Frieda era germană) și au fost expulzați din Cornwall în 1917. În cele din urmă, Lawrence și Frieda aveau să părăsească Anglia. Până la moartea sa în 1930, soții Lawrence au călătorit pe scară largă în locuri precum Ceylon, Australia, Grecia și Statele Unite, întorcându-se în Anglia doar de câteva ori. Lawrence a murit de tuberculoză în Vence, Franța, în 1930.

REZUMAT PARCELĂ

Femeile îndrăgostite își datorează geneza unui roman anterior, intitulat provizoriu *Surorile,* pe care Lawrence a început să-l scrie în 1913, după publicarea și primirea cu succes a romanului său *Sons and Lovers.* În timp ce Lawrence lucra la *The Sisters,* care în cele din urmă au devenit două romane (*Curcubeul* și *Femei îndrăgostite),* el a început să articuleze filozofia care i-ar ghida scrisul pentru tot restul vieții. Ca și celelalte lucrări ale sale grozave, *Women in Love* este explorarea unor personaje care se schimbă mereu. Prin 32 de capitole, urmărim patru personaje centrale (surorile Ursula și Gudrun Brangwen și iubiții lor Rupert Birkin și Gerald Crich) pe măsură ce ajung să se cunoască între ei și pe ei înșiși. Punctul de vedere se schimbă de la capitol la capitol, permițându-ne să vedem relațiile în curs de dezvoltare ale acestor personaje și ale altora.

În primul capitol, îi întâlnim pe Ursula și Gudrun Brangwen și pe bărbații pe care îi vor alege în cele din urmă. Sora mai mare, Gudrun, este o artistă care s-a întors recent de la Londra la casa familiei ei din orașul de minerit Beldover din Midlands Angliei. Surorile își dezvăluie caracterele independente și unice în timp ce discută despre meritele și dezavantajele căsătoriei,

dragoste și copii. Au pornit într-o plimbare pentru a observa nunta Laurei Crich, o fiică a proprietarului minei locale, Thomas Crich. În timp ce trec prin Beldover, Gudrun se

retrage la viața și decorul pe care le observă, protestând pentru ea însăși că este o țară „deformată" în care totul este „sordid" și oamenii sunt toți „ghouls" (11). Sensibilitatea ei față de ceea ce ea consideră truda incoloră și fără scop a acestor oameni o face să se simtă torturată . Oamenii din mineriul local remarcă ciorapii colorați ai surorilor și provoacă furie în Gudrun. În comparație cu însumarea și demiterea lor de către Gudrun, modul în care localnicii le observă pe surorile creează un contrast puternic de clasă și cultură care este sporit pe măsură ce familia Crich intră în scenă, reprezentând clasa nobiliștilor pământeni.

Observând petrecerea de nuntă de pe margine, fiecare soră îl vede pe bărbatul pentru care este „destinată". Gudrun îl observă pe Gerald Crich, fiul cel mare al proprietarului minei Thomas Crich, și se simte destinat să „știe mai multe despre acel om" (15). Primele ei reacții indică natura luptei lor destinate: Ea este atrasă de masculinitatea lui și de „pericolul pândit al temperamentului său nesupus" (14). Ea ajunge la concluzia că totemul lui este lupul, sugerând sentimentul ei timpuriu al naturii sale dominante și agresive. La rândul ei, Ursula îl observă pe Rupert Birkin, un inspector în școala în care predă, pe care l-a mai întâlnit. Ea notează natura lui „inteligentă și separată" și își recunoaște că „a vrut să-l cunoască" (20). Reacțiile ei față de Birkin sunt de natură mai puțin agresivă decât cele ale lui Gudrun față de Gerald. Acolo unde Gudrun simte o atracție violentă, Ursula simte că ea și Birkin au „oarecare rudenie" – un limbaj sau înțelegere comună.

Al doilea capitol ne duce la nunta de la casa Crich și ne prezintă prietenia dintre Rupert Birkin și Gerald Crich. A lor pare a fi o prietenie a contrariilor. Birkin apare ca un iconoclast care poate juca jocul social în clasele superioare, chiar dacă disprețuiește falsitatea implicită a proprietăților sociale. El îi recunoaște lui Gerald Crich că ar prefera să trăiască într-o lume în care oamenii au acționat ca niște indivizi spontani. Gerald susține că o astfel de lume ar duce la haos și crimă, iar Birkin întoarce această afirmație asupra lui, sugerând că aceasta înseamnă că Gerald, care și-a împușcat și l-a ucis accidental pe fratele său când era tânăr, are dorința de a fi ucis. Capitolul se încheie cu o recunoaștere a atracției profunde și totuși a animozității pe care acești bărbați o simt unul pentru celălalt și cu o sugestie că nu pot recunoaște aceste sentimente și, prin urmare, nu pot avea o prietenie mai profundă și mai împlinită. Această interacțiune timpurie dintre Birkin și Crich pregătește scena pentru conflicte care reapar în acest roman.

Următoarele două capitole se concentrează pe relațiile dintre surorile și acești doi bărbați, dezvoltând puncte de legătură și fascinație din perspective
a surorilor. În capitolul 3, Ursula este surprinsă și speriată să descopere că Rupert Birkin a intrat în sala de clasă în timp ce dă o lecție despre amoni. El o îndrumă pe Ursula să împartă creioane pentru copii pentru a desena culorile amintelor de sex masculin și feminin. El susține că ceea ce trebuie să sublinieze desenele nu este conturul plantelor, ci roșul florilor femele și galbenul masculin. Acesta, spune el, este faptul

critic la care trebuie luat în considerare. Predarea lui este întreruptă de intrarea lui Hermione Roddice, un membru al „aristocrației slăbite care păstrează legătura cu artele" (16) și fost iubitor al lui Rupert Birkin. Intrarea ei pregătește scena unui conflict nespus în trei dintre Birkin, care respinge posesivitatea lui Hermione, și femeile care se recunosc reciproc drept dușmani. Acest conflict decurge la un nivel sugestiv. Capitolul se încheie cu plecarea împreună a lui Birkin și Hermione și se încheie cu Ursula plângând și confuză în sala de clasă întunecată și goală.

Următorul capitol prezintă figura virilă a lui Gerald Crich, care se cufundă gol într-un iaz pe care se întâmplă să treacă surorile. Acolo unde relația dintre Rupert și Ursula pare să avanseze odată cu explorarea reciprocă , cea dintre Gerald și Gudrun continuă să evoce imagini și sugestii de opoziție violentă, ca și cum unul ar trebui să-și asume întotdeauna o poziție dominantă asupra celuilalt. Astfel, în timp ce Gudrun îl observă pe Gerald liber și puternic , ea îl invidiază teribil. Ea își dorește aceeași libertate și mobilitate pe care le posedă el în virtutea genului său. Observând Shortlands, moșia Crich, surorile vorbesc despre efortul lui Gerald de a aduce cele mai recente îmbunătățiri moșiei. Într-o prefigurare care se repetă adesea în diferite forme de-a -lungul romanului, Ursula comentează că Gerald „va trebui să moară în curând, când va fi făcut toate îmbunătățirile posibile și nu va mai fi nimic de îmbunătățit. — Oricum , *trebuie să plece* " (48). Apoi îi spune surorii ei povestea cum Gerald și-a împușcat și l-a ucis accidental pe fratele său când era tânăr.

Următoarele trei capitole se concentrează pe Rupert Birkin și Gerald Crich din Londra, în timp ce se amestecă cu un set de artiști și intelectuali (pe care Lawrence îi înghesuie). Aceste capitole îl prezintă pe colegul de apartament al lui Birkin din Londra, Halliday, și pe oamenii din setul său, în special, o tânără cunoscută sub numele de „Pussum" și un rus pe nume Maxim. Gerald stă la apartament câteva zile și petrece serile de beție cu acești oameni. Capitolele servesc pentru a dezvălui natura goală a lumii artei de care Birkin încearcă să scape petrecându-și cea mai mare parte a timpului în țară. Preocupările acestui grup par a fi mărunte și banale, concentrându-se pe libertatea lor personală și sexuală, fetichizând artele primitive ca fiind într-un fel mai esențiale decât arta contemporană și condamnând pe oricine nu este de acord cu punctul lor de vedere critic și estetic.

În capitolul 8, surorile vizitează Breadalby, moșia de țară a lui Hermione Roddice. Grupul de vizitatori include Rupert Birkin, Gerald Crich și
mai multe altele. Capitolul prezintă un conflict tensionat între Birkin și Hermione Roddice. Iubiți de altădată, acești doi sunt acum înfruntați unul împotriva celuilalt, luminând conexiunea ciudată și cerebrală pe care au creat-o. Hermione este dornică să-și revendice Birkin ca fiind a ei, în timp ce Birkin este respinsă de posesivitatea ei. Acești doi sunt angajați într-un dezacord aprig în care fiecare întâlnire dintre ei este plină de furie și violență. Această violență izbucnește în cele din urmă la sfârșitul capitolului, când Hermione ia un precipic și îl lovește de două ori în capul lui Birkin în

timp ce acesta stă și citește. El scapă de o a treia lovitură prinzând-o de braț și fugind în mediul rural, unde se dezbrăcă și se amestecă cu vegetația liniștitoare și umedă de rouă din jurul lui. Încheie capitolul cu hotărârea că nu are nevoie de oameni sau de o femeie; pur și simplu are nevoie de lumea naturală. Această concluzie sancționează lumea naturii în fața discuțiilor, teoriei și politicii care domină lumea lui Hermione. Rupert Birkin a scăpat de Hermione Roddice și de dorința ei puternică de a-l poseda.

Următorul capitol se deschide cu o scenă contrastantă a unui om care domină natura în loc să se alăture ei. În timp ce Ursula și Gudrun merg acasă de la predarea la școala locală, îl văd pe Gerald călare pe o iapă. În timp ce sunt forțați să aștepte un tren care trece, îl observă pe Gerald forțându-l pe animalul speriat să stea aproape de trenul care trece, supunând-o și forțându-i pintenii în părțile ei însângerate. Ursula, în „pură opoziție", este îngrozită de această scenă. Gudrun este grotesc fascinat de supunerea brutală a acestui animal puternic la voința lui Gerald. Îi hrănește farmecul crescând cu Gerald Crich. Surorile merg mai departe, Ursula zguduindu-se de groază și Gudrun rece și indiferentă față de sentimentele surorii ei. În timp ce trec prin orașul de minerit, doi bărbați care lucrează la drum le evaluează pe surorile așa cum ar putea animale de vânzare, nefiind de acord dacă cinci minute cu Gudrun ar merita salariul pentru o săptămână. Ea le observă cu o privire ofilită, respingându-le drept „creaturile ei sinistre" și afirmând astfel superioritatea ei asupra lor (112). Capitolul se încheie cu o descriere a orașului de minerit Beldover, detesta lui Gudrun pentru el și obiceiul ei de a merge totuși pe străzi seara cu un tânăr prieten cu gânduri similare. Împreună observă masele omenirii cu dezgust și detașare științifică. Gudrun fanta sizes evadează din Beldover și totuși recunoaște puterea sa asupra ei.

Următoarele trei capitole apropie mai mult surorile și bărbații de care sunt interesați. Într-o scenă, în timp ce Gudrun schițează lângă un iaz, Gerald Crich și Hermione Roddice vâslesc într-o barcă mică și cer să-i vadă schițele. În timpul schimbului, caietul de schițe este aruncat în apă și recuperat. Acest act este din vina deliberată a Hermionei, iar demiterea neîntreruptă de către Gudrun a lui Hermione și capera ei îl entuziasmează pe observatorul Gerald, care notează că el și

Gudrun se aseamănă. Ambii au o putere rece și ostilă în ei. În contrast puternic cu această relație antagonistă în curs de dezvoltare dintre Gudrun și Gerald, asistăm la primele eforturi ale lui Rupert Birkin și Ursula de a articula o conexiune . Aceasta începe cu Rupert care își împărtășește disperarea față de starea umanității în lumea modernă și îndoielile sale cu privire la posibilitatea iubirii reale, atunci când cuvântul în sine a devenit „vulgarizat". Încercând să-l înțeleagă, Ursula repetă că iubirea este esențială și posibilă. Ei încercuiesc acest subiect, alternativ admirându-se și urându-se reciproc, pe măsură ce se apropie de recunoașterea unei legături care există deja între ei, o legătură despre care Ursula își dă seama că fie îi va rupe, fie îi va elibera într-o nouă viață. Capitolul se încheie cu Birkin spunându- i lui Ursula că aventura lui cu Hermione s-a încheiat, chiar dacă Hermione se apropie de Gerald Crich pentru a vizita

casa morii în care Rupert tocmai s-a mutat.

În timp ce se întâlnesc cu Hermione și Gerald la moară, Ursula îl provoacă pe Gerald pentru abuzul pe care a făcut-o mai devreme asupra iapei. Urmează un argument în care Ursula insistă că acțiunile lui Gerald au fost un abuz crud al puterii sale, în timp ce Hermione și Gerald apără poziția conform căreia trebuie să-și folosească voința pentru a stăpâni animalele și creaturi sau instincte mai josnice. Birkin, care o disprețuiește pe Hermione pentru că folosește voința de a se controla, ajunge până acolo încât afirmă că femeile, la fel ca caii, au două voințe (una de a se „supune cu totul" și cealaltă de a „șlujește"). El avertizează că este un lucru periculos să „domesticești" „chiar și caii, darămite femeile" (140). Hermione și Ursula părăsesc bărbații în acest moment și formează o legătură curioasă de neîncredere și respect reciproc. Ursula pleacă, simțindu-se atât fermă în poziția ei față de abuzul de voință, cât și proastă în ochii celorlalți.

În capitolul 14, intitulat „Petrecerea cu apă", o serie de evenimente definesc și mai mult personajele lui Gudrun și Gerald și subliniază soarta care îi așteaptă. Surorile Brangwen participă la „petrecerea apei" anuală a proprietarului minereului, un eveniment la care sunt invitate să participe toate familiile din regiune. La sosire, îl întreabă pe Gerald dacă ar putea avea o barcă și un coș cu mâncare, astfel încât să poată vâsli pe o insulă mică și să facă un picnic liniștit și privat. El le aprovizionează cu o canoe și îi trimite. Surorile aterizează pe un mal liniștit și fac baie și iau masa, fericite că sunt singure. În timp ce sora ei cântă, Gudrun începe să danseze ritmic. Ei sunt întrerupți de un grup de vite din Highland care rătăcesc în zona lor de picnic. Gudrun insistă ca Ursula să continue să cânte în timp ce ea începe să danseze spre vite. Dansul ei fascinant este întrerupt de un strigăt al lui Gerald care împrăștie vitele. Gudrun este furios pe Gerald și îl lovește în față. El răspunde afirmând că ea a dat prima lovitură. „Și îl voi lovi pe ultimul", replică Gudrun, prefigurand relația lor și dispariția acesteia.

Între timp, Birkin a început un dans batjocoritor și agitat în fața Ursulei. Ea este derutată și speriată de comportamentul lui și îi cere el
Stop. Ei cad într-o conversație filozofică despre natura relațiilor dintre bărbați și femei. Birkin îi diagnostichează pe Gudrun și Gerald ca fiind implicați în procesul „creației distructive", numindu-i „fleurs du mal", florile distrugerii. Chiar dacă creează o legătură, ei asigură distrugerea, spune el. Când Ursula întreabă dacă ea și Birkin sunt și flori ale distrugerii, el răspunde: „Unii oameni sunt flori pure ale corupției întunecate - crini. Dar ar trebui să fie niște trandafiri, caldi și plini de foc" (173). Și Ursula insistă că este un „trandafir al fericirii" (173). Cu aceste metafore, scena este stabilită: îi vom privi pe Gudrun și Gerald, „florile pure ale corupției întunecate", luptă; îi vom vedea pe Rupert și Ursula luptă pentru a realiza posibilitatea fericirii într-o lume în care distrugerea este obișnuită.

În timp ce cuplurile se întorc la petrecerea principală în întuneric, aud țipete de panică. Diana Crich a dispărut în apa întunecată și noroioasă a lacului. Un medic local

care s-a aruncat să o caute este și el dispărut. Gerald se scufundă din nou și din nou în apa răcoritoare, dar nu le găsește pe cele două. Lacul trebuie drenat. Dimineața, când trupurile sunt găsite pe fundul lacului gol, Diana are brațele strâns în jurul gâtului tânărului de lângă ea.

În capitolul următor, o asistăm la Ursula într-o dispoziție întunecată și disperată. Vizitată de Birkin, ea este „absentă" de la el – schimbată. Această dispoziție are ca rezultat ura ei temporară, dar profundă, față de Birkin. În capitolul 16, „De la om la om", Birkin este bolnav și meditează asupra aversiunii sale față de dragostea oferită de Ursula, o iubire pe care o consideră a fi o „sclavie îngrozitoare, un fel de conscripție" (199). În timp ce Birkin reflectă asupra dragostei tradiționale pe care o oferă Ursula, el își definește dorințele ca fiind diferite de acest aranjament tradițional: își dorește o iubire care să-i lase liberi pe ambii parteneri, o iubire care nu este atât de intenționată asupra posesiei și controlului pe cât presupune că este dragostea Ursulei. Birkin vede dragostea Ursulei ca fiind tipică pentru femei: „Femeia a fost întotdeauna atât de oribilă și strânsă, încât a avut o așa poftă de posesie" (200).

În timp ce Birkin este bolnav în pat, Gerald Crich vine să-l viziteze. Ei discută despre noaptea accidentului și despre relațiile lor cu surorile Brangwen. Gerald dezvăluie că tatăl său este devastat de moartea fiicei sale și și-a concentrat toată atenția asupra copilului său cel mic, Winifred, un copil artistic și sensibil. În timp ce discută despre posibilul viitor al lui Winifred, Gerald subliniază că Hermione Roddice sugerase ca Gudrun Brangwen să- l îndrume în mod privat pe Winifred în artă. Ei discută despre Gudrun și despre posibila ei reacție la asta. Ambii bărbați devin abstrași și contemplativi. Birkin își dă seama de dragostea lui pentru Gerald și le propune să facă un jurământ de fraternitate și să „jure să se iubească" (206). Deși mulțumit de propunere, Gerald rămâne rezervat, propunându-le să aștepte.

Capitolul 17, „Magnatul industrial", începe prin a reveni pentru scurt timp asupra surorilor Brangwen, ambele s-au îndepărtat, chiar dacă doar pentru o vreme, de la bărbații care le interesează. Gudrun este ocupat să încerce să implementeze o schemă pentru părăsirea Angliei. Ar vrea să meargă la Sankt Petersburg sau la Munchen pentru a sculpta. Apoi, accentul se îndreaptă către familia Crich și diferențele dintre tatăl pe moarte și fiul său Gerald, care preia afacerea familiei. Cea mai mare parte a capitolului se concentrează pe Gerald ca „magnat industrial", dezvăluind filosofia lui de afaceri ca fiind atât eficientă, cât și inumană. Pe măsură ce tatăl său dispare atât din afacere, cât și din viața lui, Gerald reformează energic afacerea minelor, înlăturând toate excesele de umanitarism și implementând un model de afaceri nou și strict eficient. Gerald este descris ca un mare preot al industriei, un fel de divinitate, a cărei realizare nu este umană, dar este profitabilă. Ni se spune că el a făcut din „industrie într-o puritate nouă și teribilă" prin care era mai mult cărbune ca niciodată. Și deși viețile minerilor au fost lipsite de bucurie și speranță, deși s-au mecanizat, ei s-au supus voinței lui Gerald și chiar par mulțumiți „să aparțină mașinii măreție și minunate, chiar dacă aceasta i-a

distrus" (231). Capitolul se încheie permițându-ne să vedem teroarea pe care Gerald o simte uneori când se vede clar. Se simte din ce în ce mai gol, gol și nemotivat de lumea din jurul lui.

Trecând de la atenție la Gerald și viața lui, capitolul 18 se concentrează pe alegerea lui Gudrun de a deveni tutorele lui Winifred. Știe că asta forțează relația cu Gerald, despre care este atât de ambivalentă, dar curiozitatea ei o face să accepte. Gerald îi întâlnește întâmplător pe Gudrun și Winifred într-o dimineață, când plănuiesc să facă un portret al iepurelui de companie al lui Winifred, Bismarck. Gerald este „mângâiat" de cuvintele și gesturile lui Gudrun și se simte „îndrăgostit de ea" (239). În timp ce Gudrun încearcă să ia iepurele din țarcul său, acesta se zbate violent și îi sfâșie pielea încheieturilor. Gerald intervine și ia iepurele de la ea și îl supune pe iepurele care țipă, care și-a rupt carnea. Într-o clipă, atât Gerald, cât și Gudrun recunosc că împărtășesc o cunoaștere comună despre „misterele oribile". Amândoi recunosc în celălalt o fascinație pentru putere și dominație.

Cu capitolul 19, „Moony", narațiunea revine să se concentreze asupra lui Birkin și Ursula. Simțindu-se mizantropică, Ursula pleacă într-o seară la plimbare. Ea se plimbă în pădure de lângă moară și îl observă pe Birkin stând lângă iaz, o lună plină reflectată în apă. În timp ce ea stă în apropiere, neobservată și tăcută, Birkin încearcă să distrugă luna aruncând pietre în apă. La fiecare lovitură zdrobitoare a unei pietre, Ursula simte încălcarea. Cu toate acestea, narațiunea notează revenirea persistentă a lunii odată cu așezarea apei. În cele din urmă, Ursula se apropie de el și îi cere să renunțe. Conversația lor se îndreaptă spre subiectul dragostei. El îi spune că
are în ea o „lumină de aur" pe care el vrea să i-o dea. Ea răspunde că vrea ca el să-și „slujească spiritul", dar că el vrea ca ea să-l slujească. Ei se ceartă despre diferitele lor definiții ale iubirii: El vrea ca ea să „își predea spiritul", în timp ce ea vrea „să-l aibă drept al ei, cu totul"; el vrea „unison reciproc în separare" iar ea vrea „intimități de nespus" (264). Întristați de diferențele lor, dar mai îndrăgostiți, se despart pentru noapte.

A doua zi, Birkin se îndoiește de insistența lui asupra predării Ursulei și merge să o ceară în căsătorie. Ursula nu este acasă, așa că Birkin îi spune tatălui ei despre dorința lui de a se căsători cu ea. Ei se ceartă pentru că domnul Brangwen îl vede pe Birkin și, de altfel, pe Ursula ca reprezentanți ai unei noi generații păcătoase care nu ia căsătoria ca pe un angajament sacru. Birkin, între timp, îl vede pe domnul Brangwen ca pe o pungă neinspirată de clișee și tradiții. Când Ursula se întoarce acasă la întâlnirea lor tensionată, este ofensată de cererea în căsătorie și se simte „hărțuită" de ambii bărbați care așteaptă răspunsul ei. Birkin pleacă repede, iar Ursula se retrage pentru câteva zile într-o manieră rece, detașată și autonomă, care îl chinuie pe tatăl ei.

În capitolul 20, „Gladiatorial", Birkin părăsește fiasco-ul cu Ursula și merge direct la prietenul său Gerald la Shortlands. Acolo, el îl găsește pe Gerald neliniștit și chinuit, „ca o mașină care nu are putere" (266). Gerald nu reușise să găsească nimic care să-l

scoată din plictiseala lui cu totul necunoscută și terifiantă. Sosirea lui Birkin este o promisiune strălucitoare de comunitate pentru Gerald. Gerald își mărturisește inerția și Birkin îi sfătuiește să încerce să lovească ceva. La duo-ul de muncă și dragoste care vindecă plictiseala, Birkin adaugă lupta. El reușește să-l intereseze pe Gerald într-o rundă de lupte japoneze . Ambii bărbați se dezbracă și se angajează în luptă. Lupta îi eliberează de gândire și oferă fiecăruia o concentrare și o unitate esențială. În cele din urmă, se întind pe spate pe covor epuizați, cu membrele împletite. În timp ce se îmbracă și își revizuiesc luptele, Birkin simte că, pe lângă plăcerea angajării fizice a luptei, îi face plăcere de frumusețea fizică a lui Gerald. Dar pe măsură ce zăbovesc, Ursula îi revine în minte și îi spune lui Gerald că tocmai i-a cerut-o în căsătorie. Gerald este surprins de această veste. Birkin îi spune că crede că o iubește pe Ursula. Gerald răspunde că a crezut întotdeauna în dragoste, dar nu a simțit-o niciodată. Se întreabă dacă va simți vreodată dragoste adevărată.

Ca și cum ar urma această întrebare, capitolul 21 se deschide cu Gudrun citind o scrisoare de la Winifred în care ea introduce ideea că ea și Winifred vor avea un studio de artă construit pentru ei la Shortlands. Acest lucru i-ar permite lui Gudrun să renunțe la predarea la Liceu și să-și petreacă zilele în studio. Gudrun recunoaște că aceasta este intenția lui Gerald de a o „atașa" la gospodăria din Shortlands, dar admite că este destul de mulțumită de aranjament dacă îi permite să creeze artă.

În capitolul 22, „De la femeie la femeie", Gudrun, Winifred și Ursula urmează să bea un ceai cu Birkin în apartamentul său. Ursula ajunge să o găsească pe Hermione Roddice făcându-se ca acasă în salon. Sunt tensionați, dar intră în conversație despre cererea în căsătorie a lui Birkin cu Ursula. Ursula îi spune lui Hermione că nu este la fel de îndrăzneață de ideea căsătoriei ca Birkin. Ea găsește părerile lui despre căsătorie dezagreabile și confuze. „Vrea să mă predau", îi spune ea Hermionei (294). Hermione, care este încântată în privat de ideea de a se preda lui Birkin, de a deveni „sclava" lui, o întreabă pe Ursula mai multe despre teoriile lui Birkin despre căsătorie. În cele din urmă, într-un gest pseudo-altruist, Hermione afirmă că crede că ar fi dezastruos pentru Birkin și Ursula să se căsătorească. Ea îi spune Ursulei că este prea nerăbdătoare pentru sensibilul și creativul Birkin. Hermione sugerează că Ursula este naivă și fără - experiență, în timp ce Rupert este dintr-o „rase" mai în vârstă și reușește să o insulte și să o intimideze pe Ursula. În acest moment, Birkin intră în cameră și afectează un bluff și o manieră veselă care nu face decât să o irită și mai mult pe Ursula. Cei trei iau ceai, timp în care Hermione reușește să o implice pe Birkin în conversații despre subiecte și persoane cu care sunt intim amândoi, să se simtă ca acasă cu pisica lui Birkin și să-și demonstreze lumeștia vorbind alternativ în italiană și engleză. Ursula pleacă brusc după ceai, „revoltată" atât cu Hermione, cât și cu Birkin.

Următorul capitol este crucial și critic. „Excursia" începe cu Birkin căutând-o pe Ursula. Au pornit la o plimbare la tara; ambele sunt tensionate și rezervate unul cu celălalt. Birkin îi dă lui Ursula trei inele pe care le-a cumpărat pentru ea. Recunoscând

că acceptarea acestora va semnala un angajament, Ursula se cedează și îi spune că este mulțumită de inele. În timp ce merg, Ursula este fericită și veselă. Birkin, în schimb, se chinuie asupra naturii relației lor. El vrea ca ea „să-l accepte în iuteala morții", așa cum a „dus-o la rădăcinile întunericului și rușinii ei" (304). În timp ce Ursula le propune să ia un ceai târziu și să conducă acasă în întuneric, Birkin este forțat să recunoască că urmează să ia masa la Shortlands și că Hermione va fi acolo. Imediat, Ursula se retrage, „închisă într-o tăcere violentă" (305). Birkin o întreabă pe Ursula dacă o deranjează că el va lua masa cu Hermione, iar ea îi răspunde că nu, că el „aparține" lui Hermione și „show-ul ei mort" (306).

Birkin oprește mașina în mijlocul drumului pentru ca ei să poată participa la „criza războiului" lor (306). Ursula îl acuză că o dorește pentru „utilizarea zilnică", în timp ce el își ține „mireasa spirituală" pe fundal. Ea îi spune că este încântat de „spiritualitatea falsă" a lui Hermione. Aruncându-și inelele în pământul de pe marginea drumului, Ursula pleacă. Birkin ridică inelele murdare și se așează pentru a reflecta la adevărul a ceea ce a spus. El recunoaște că spiritualitatea lui este autodistructivă – depravată. Dar, contracă el, nu este dorința ei de

îmbinarea emoțională și fizică, pentru „fuziune", la fel de perversă? Nu este un fel de tiranie care nu-l lasă liber pe celălalt? El reflectă că Hermione vrea ca bărbații să o închine ca pe o „Idee", dar că Ursula vrea ca bărbații să vină la ea ca „Pântecul perfect" (309). El detestă ambele absolute. Totuși, Birkin stă acolo și își dorește ca Ursula să se întoarcă la el, ceea ce face. Au o împăcare blândă și simt cu atât mai mult forța dragostei lor unul față de celălalt. Relaxându-se după „bătălia" lor, Birkin se simte ca și cum s-ar fi „născut din crampele unui pântece" (311). Își reiau drumul, liniștiți și fericiți în dragostea lor.

Birkin și Ursula se opresc să bea un ceai la un han. În timp ce așteaptă într-un salon pentru a fi duși la masă, Ursula îngenunchează în fața lui Birkin pe covorul din vatră și își îmbrățișează „copsele și își pune fața pe coapsele lui" și îi descoperă „curgerea misterioasă a vieții" (313). În această poziție, ea ajunge la conștientizarea lui dincolo de cunoștințele ei anterioare. Ea l-a „descoperit" ca fiind „unul dintre Fiii lui Dumnezeu, așa cum au fost la începutul lumii" (313). În timp ce iau masa, ajung la concluzia că trebuie să renunțe imediat la slujbă și să călătorească departe de viețile lor actuale – departe de „lucru vechi" (315). Li se livrează hârtie și stilou și procedează la redactarea scrisorilor lor oficiale de demisie . Ei părăsesc hanul și se opresc pentru provizii într-un mic sat de-a lungul drumului. Apoi, găsesc o pădure și petrec noaptea împreună, făcând dragoste și apoi dormind.

În capitolul 24, „Moarte și dragoste", narațiunea revine la muribundul Thomas Crich și povestea lui Gerald și Gudrun. Gerald este epuizat de anxietatea legată de tatăl său pe moarte. Se simte legat de moartea tatălui său și intenționează să-l vadă prin asta. Cu toate acestea, în fiecare zi, pe măsură ce tatăl devine din ce în ce mai slab, fiul său devine mai îngrijorat și detașat de orice altceva în viața lui. Incapabil să suporte mai

mult din această tensiune, Gerald îl caută pe Gudrun. El o urmează pe ea și pe Winifred la studioul lor și o invită pe Gudrun la cină. Gudrun ezită să accepte: „S-a simțit ca și cum a fost prinsă în cele din urmă de soartă, închisă într-o capcană îngrozitoare și fatală" (325). După cină în acea noapte, Gerald îl duce pe Gudrun acasă, la Beldover, iar ei se opresc acolo unde calea ferată de minereul trece la drum. Aici, „unde tinerii mineriști stăteau în întuneric cu iubiții lor", Gerald și Gudrun se îmbrățișează pentru prima dată. Ambele sunt transportate de această îmbrățișare. Gerald găsește echilibrul pe care l-a căutat. Gudrun, care simte natura fatală a relației lor, îl vede pe Gerald ca „un dușman de nespus, dar strălucește cu un foc alb neobișnuit" (332). Se despart, iar Gerald se întoarce la Shortlands și tatăl său pe moarte.

În curând tatăl său este mort, iar Gerald rămâne practic singur în casă. Nu l-a mai văzut pe Gudrun de zile întregi și devine din ce în ce mai anxios. Într-o seară, neputând să-și mai suporte mizeria, pornește în noapte și
se găsește la mormântul tatălui său. Cu toate acestea, acest lucru nu îi oferă pace, așa că pornește să-l găsească pe Gudrun. Este târziu și familia s-a pensionat. Gerald se strecoară în casă și urcă pe furiș scările pentru a găsi camera lui Gudrun. Alarmat și speriat, Gudrun îl întreabă de ce a venit la ea și el îi răspunde simplu: „Pentru că — așa trebuie să fie. — Dacă n-ai fi tu pe lume, atunci nici *eu* n-aș fi în lume" (343). Fascinat, Gudrun îl îmbrățișează. Ei fac dragoste și el simte o „ușurare infinită". Se simte restaurat, „un om din nou, puternic și rotunjit" (344). Gerald cade într-un somn adânc și liniștit, iar Gudrun stă treaz până în zori, chinuit și dorind ca frumusețea lui „să nu o vrăjească atât de fatal, să o constrângă și să o subjugă"(348). În liniște și stângaci, Gerald pleacă în zori.

Următoarele trei capitole se concentrează pe căsătorie, atât ideea de căsătorie, cât și căsătoria reală a lui Rupert Birkin și Ursula Brangwen. În capitolul 25, Gerald și Rupert discută despre ideea căsătoriei, când Gerald propune semi serios să facă din aceasta o „afacere dublă", în care ambele cupluri se căsătoresc în același timp. Birkin își afirmă din nou părerile despre căsătorie și îl invită pe Gerald să i se alăture într-o uniune, de la bărbat la bărbat, care este în plus față de uniunea dintre bărbat și femeie. Din nou, Gerald respinge cu blândețe oferta. Naratorul reflectă că Gerald ar fi dispus să „se condamne pe sine în căsătorie", dar că „nu ar face nicio relație pură cu niciun alt suflet" (353). Pentru Gerald, căsătoria ar fi doar o plecare formală în fața tradiției, nu o uniune mistică.

În capitolul următor, „Un scaun", Rupert și Ursula explorează același teritoriu. Adică, încearcă să determine dacă împărtășesc aceeași înțelegere a căsătoriei. Amândoi sunt de acord că nu vor să fie închiși de obiecte și posesiuni; vor să fie liberi de capcane și restricții sociale. Ei au ajuns la concluzia că ar prefera să rămână fără casă, liberi să călătorească și să renunțe la tradițiile care s-ar putea acumula dacă stau prea mult într-o singură locație.

La începutul capitolului 27, Ursula își anunță cu strălucire familia că se va căsători

cu Rupert Birkin a doua zi. Această afirmație plină de aer duce la o rupere severă între Ursula și tatăl ei, care o acuză că este egoistă și secretă în legătură cu căsătoria. Ursula îi replică că o agresează în numele iubirii și că nu-i pasă de fericirea ei. Tatăl ei o plesnește și Ursula pleacă definitiv din casă. Ea merge acasă la Birkin. A doua zi sunt căsătoriți și ea trimite o scrisoare părinților ei. În primele zile ale vieții ei de căsătorie, Ursula rămâne aproape de casă cu Birkin și îi vede doar pe Gerald și Gudrun. Gerald le propune lui Ursula și Birkin ca cei patru să facă împreună o excursie în Tirol.

În capitolul 29, cuplurile se întâlnesc în Elveția și pleacă spre destinația lor în Alpi. Birkin și Ursula sunt într-o stare asemănătoare transă, purtați
din Anglia familiară și anticipând viitorul. Amândoi se simt ca un copil, de parcă ar fi pe cale să devină altcineva sau pe cale să intre într-o nouă viață. Capitolul 30, „Zăpada", este cel mai lung din roman și se concentrează asupra celor două cupluri din Alpii tirolezi. Când ajung, toți sunt loviți de întinderea vastă de zăpadă, frig și cer și de izolarea locului. Ursula și Birkin se lipesc unul de celălalt, în timp ce Gudrun și Gerald se îndreaptă către fatalismul care a fost prefigurat de-a lungul romanului. Gudrun se îndepărtează de Gerald, recunoscând că „o hotărâre profundă" s-a format în ea de a „l combate" (413). Gerald, simțind absența și răceala ei, este prins în dorința lui inevitabil de a o poseda.

La hanul în care sunt cazați, cuplurile se întâlnesc cu un artist, Loerke, și pe partenerul său homosexual, Leitner. Atât Gudrun, cât și Ursula sunt interesați de Loerke, dar între Gudrun și Loerke există o atracție imediată și inevitabilă. Ea îl vede ca „fundul oricărei vieți", ca pe un bărbat care nu își face iluzii. Atât Birkin, cât și Gerald nu-i plac Loerke. Birkin îl descrie pe Loerke drept „un mic monstru obscen al întunericului", o „mică negație care roade rădăcinile vieții" (428). Nici Gerald, nici Birkin nu pot înțelege de ce Loerke este atât de atractivă pentru femei. Ursula și Gudrun discută despre artă cu Loerke. Le arată o fotografie a unei sculpturi pe care a făcut-o în bronz cu o fată așezată lateral pe un cal rigid și masiv. Gudrun este profund afectat de imagine; se simte ca o rugătoare înaintea lui Loerke. Ursula face excepție față de calul înțepenit și supradimensionat, acuzându-l pe Loerke că și-a înfățișat una dintre amantele în fată și propria lui „brutalitate" în cal. Gudrun și Loerke se întorc împotriva ei, insistând că arta și viața sunt două tărâmuri separate. Ursula îi părăsește și iese în zăpadă, doar pentru a realiza că vrea să plece, să scape de frig și zăpadă și de lumina falsă pe care o aruncă asupra tuturor. Ursula și Birkin decid să meargă spre sud; vor pleca a doua zi.

În capitolul 31, cu Birkin și Ursula plecați, începe „conflictul vital" al lui Gerald și Gudrun. Gudrun îi rămâne rece lui Gerald și nu o va lăsa în pace. Se simte asuprită de prezența lui constantă și îi amintește că nu l-a iubit niciodată. Ea îi spune că nu i-a făcut decât milă de el. Ea îl chinuiește provocând că nu a iubit-o niciodată, că doar o dorește și îl obligă să repete cuvintele „Te voi iubi mereu" (443). Cu dorința lui amorțită și întunecată, el o zdrobește în dragoste, lăsând-o gâfâind: „Să mor?" (444). Bătălia lor

este „un balansoar etern, unul distrus pentru ca celălalt să existe” (445). În timp ce bătălia dintre Gerald și Gudrun se dezlănțuie în tăcere, Loerke și Gudrun creează o loialitate, „ceva insidios și trădător” (447). Suportul lor se formează în jurul discuțiilor lor despre artă, dar are o calitate curios de „sugestivă”. Între timp, Gerald așteaptă răbdător, incapabil să renunțe la abjecție înaintea propriei dorințe, promițându-și totuși că îl poate ucide pe Gudrun pentru a pune capăt tuturor.

Într-o seară, când Gerald se ceartă cu Loerke despre Italia, disprețuind tot ceea ce afirmă Loerke, Gudrun se înfurie și dezvăluie că nu este soția lui Gerald. Această revelație esențială sporește interesul lui Loerke față de Gudrun și forțează problema cu Gerald, care o întreabă pe Gudrun de ce se „subjugă” ei în „acea mică ticăloșie de sculptor” (455). Ea îl batjocorește pe Gerald, spunându-i că este un prost și că Loerke înțelege femeile. Neștiind că răbdarea lui Gerald se epuizează, Gudrun îl chinuiește într-o noapte, spunându-i că s-a terminat între ei, afirmând că el nu poate iubi și ea nu îl poate iubi. În timp ce el se întoarce să o sugrume, ea îi simte furia și iese din cameră. Ea recunoaște că lupta lor este „până la moarte” și că ea merge cu el pe „marginea unui abis” (462). Dar ea nu poate rupe legătura cu el până nu le demonstrează amândurora că nu se teme de el.

A doua zi, când Loerke și Gudrun ies la săniuș și fac un picnic în zăpadă, Gerald vine peste ei în tăcere. Loerke îi oferă rachiu. Lovindu-i sticla din mână, Gerald îl lovește de două ori într-o parte a capului. Când Gudrun lovește să-l oprească, el începe să o sugrume. El o vede schimbându-și culoarea și alunecând în inconștiență și își pierde brusc dorința de a o ucide. O lasă jos și rătăcește în amurgul înzăpezit, murmurând că s-a săturat. Rătăcește și mai departe în noapte, luminat doar de lună. El cade în zăpadă într-o scobitură înconjurată de pante abrupte, cu spiritul rupt și moare acolo.

În ultimul capitol, „Ies”, Rupert și Ursula s-au întors în Elveția pentru a-l vedea pe Gudrun și a face aranjamente pentru înmormântarea lui Gerald. Când Ursula o vizitează pe Gudrun, ea o găsește rece și fără lacrimi, luptând cu știrea că ea l-a ucis pe Gerald. Rupert intră în cameră și Gudrun vede că știe că ea l-a ucis pe Gerald. Acceptă să aibă grijă de detaliile înmormântării lui Gerald și părăsește camera. Rupert meditează la moartea lui Gerald, plângându-și prietenul și dragostea pe care Gerald nu ar accepta-o de la el. El ajunge la concluzia că, dacă Gerald ar fi îmbrățișat această dragoste finală dintre ei, moartea lui nu ar fi contat. Ursula îl provoacă pe Rupert, spunând că nu ar fi avut nicio diferență dacă Gerald i-ar fi returnat dragostea. Mai târziu, ea îl întreabă dacă nu este suficientă pentru el, iar el îi răspunde: „Toate sunteți femei pentru mine. Dar mi-am dorit un bărbat prieten, la fel de veșnic ca voi și eu suntem veșnici” (481). Ursula îi spune că acest lucru este imposibil. Cartea se termină cu Rupert afirmând: „Nu cred asta” (481).

DEZVOLTAREA CARACTERULUI

Lawrence era profund interesat de viața subconștientă a individului. El a vrut să aducă acele dorințe și motivații subconștiente la

suprafaţă. Vedem că aceste motivații apar pe măsură ce personajele se unesc și construiesc uniuni, fiecare dobândind un sentiment de viitor pentru sine în lumea modernă. Fiecare personaj central din acest roman este obosit de adevăruri vechi și false. Pentru a folosi o frază din personajul Hermione, fiecare personaj se simte „închis într-un set limitat, fals de concepte" (41). Ceea ce explorarea personajelor și cuplurilor de către Lawrence ne permite să vedem sunt dificultățile, succesele și eșecurile - diferitelor lor încercări de a găsi o cale semnificativă de ieșire și dincolo de setul de „concepte false" aparținând generației anterioare și puse sub semnul întrebării în acest roman.

Surorile Brangwen, asupra cărora se concentrează inițial romanul, se află pe două căi separate către autodescoperirea. Prin relațiile cu ceilalți, Lawrence este capabil să propună două modele de respingere a conceptelor false pe care aceste personaje le-au moștenit de la predecesorii lor. Un model, exemplificat de Gerald, Gudrun și Hermione, este crud, deliberat și bazat doar pe înțelegerea a ceva cu mintea. Această abordare este demonstrată clar în reforma lui Gerald a afacerii miniere a familiei sale; când Gerald a „modernizat" firma, ni se spune că „a existat o lume nouă, o nouă ordine, strictă, teribilă, inumană, dar satisfăcătoare prin însăși distructivitatea ei" (231). Cu toate acestea, suntem avertizați să ne îndepărtăm de această cale nu numai de soarta finală a lui Gerald în roman, ci și de faptul că atunci când a realizat această transformare, Gerald rămâne cu același gol pe care l-a simțit întotdeauna. Numai voința sa puternică îl susține pe Gerald în fața acestei cunoștințe tot mai mari despre propriul său vid.

Căutarea lui Rupert și Ursula pentru o uniune care să se bazeze pe „cunoașterea sângelui " și „a învăța să nu fii" este al doilea model de respingere a lumii vechi și a tradițiilor ei uzate. Această abordare este în contrast direct cu modelul pe care îl reprezintă Gerald și Gudrun, care se bazează pe o voință dominantă: voința lui Gerald de a reforma industria minieră; Voința lui Hermione de a cunoaște primitivul; Voința lui Gudrun de a-l cuceri pe Gerald. Toate acestea eșuează în calea lor. Dar eforturile lui Rupert și Ursula de a scăpa de capcanele domesticității din clasa de mijloc victoriană, care plasează bărbatul peste femeie și rațiunea peste pasiune, deși întotdeauna slabe, par mult mai reușite decât celelalte. În finalul romanului, există o oarecare speranță pentru acești doi, care, deși încă nu sunt de acord pe multe subiecte, și-au găsit o liniște relativă în afara structurilor sociale cu care s-au luptat. Ei nu sunt angajați în slujbe „în fundătură" care le înăbușă spiritele; au ales să trăiască fără toți semnele fizice ale domesticității burgheze; și sunt deschiși la o luptă productivă pentru a se cunoaște și a se înțelege pe ei înșiși și unul pe altul, chiar dacă acest lucru s-ar

putea dovedi imposibil.

Spre deosebire de cealaltă, vedem pentru prima dată surorile: Gudrun este descrisă ca „difident" și cool, în timp ce Ursula reflectă o „sensibilitate".
așteptare" (8). Pe măsură ce romanul progresează și surorile dezvoltă relații , aceste maniere distincte sunt dezvoltate, explorate și contrastate. Romanul ne îndreaptă atenția spre Gudrun mai întâi. Calea lui Gudrun în roman este indicată devreme de caracterul ei neîncrezător și de dorința ei de putere. Se va lupta cu chestiuni de dominație și autoritate, refuzând calea compromisului pe care o ia sora ei. Ea va urma o cale plină de conflicte generate de propria ei voință de putere. O întâlnim mai întâi în conversația cu Ursula, împărtășind reacțiile ei la constrângerile căsătoriei și la țara minieră în care a crescut. În discuția ei despre căsătorie ca fiind „următorul pas inevitabil", Gudrun reflectă că a venit acasă pentru a se pregăti pentru un salt într-o experiență nouă: Gudrun este pregătită pentru schimbare. De fapt, când sora ei se întreabă unde se poate „sări", Gudrun prefigurează extremitatea următoarei experiențe când spune: „Dacă cineva sare peste margine, este obligat să aterizeze undeva" (10).

Ce vrea Gudrun să scape este clar în timp ce surorile merg prin orașul minier Beldover. Gudrun este dezgustat de semnele trudei din clasa mijlocie și muncitoare. Reflectând un aspect al propriilor reacții ale lui Lawrence față de țara minieră din tinerețea sa, Gudrun îi spune Ursulei că „oamenii sunt toți niște ghouls și totul sunt fantomatic. Totul este o replică groaznică a lumii reale, o replică, un ghoul, totul murdar, totul sordid" (11). Pentru Gudrun, nu există viață în repetarea travaliului. Dezmințindu-și comportamentul rece și competent, Gudrun se înspăimântă în timp ce merg prin oraș, agățându-se de Ursula care, ni se spune, este obișnuită cu această „lume ostilă" (12). Aici vedem că exteriorul dur al lui Gudrun ascunde imperfect un interior fragil.

Ca și cum ar fi răspunsul la ceea ce ar putea fi noua experiență a lui Gudrun, la observarea lui Gerald Crich, ea este imediat „magnetizată". Primele ei observații despre Gerald vor fi reiterate pe tot parcursul romanului; ea îl recunoaște ca fiind asociat cu frigul și gheața și își spune că totemul lui este lupul. Ea afirmă cu încredere în sine că va „ști mai multe despre acel bărbat" (14). Natura relației ei cu Gerald Crich se va dezvolta în conflict. În Gerald, Gudrun găsește un bărbat puternic pe care va căuta să-l cucerească. Ea este la fel de atrasă de frumusețea lui rece, nordică, pe cât este de „pericolul pândit al temperamentului său nesupus" (14). Astfel, de la început, avem indicii că relația lor va fi o luptă pentru putere și dominație, o luptă până la capătul înghețat.

Spre deosebire de Gudrun, lui Gerald îi lipsește înțelegerea în sine. El este confortabil doar în acțiune. Acolo unde Gudrun este artistul, dezgustat de capcanele lumii de zi cu zi și în căutarea unei noi experiențe, Gerald este constrâns de clasa și țara căreia este moștenitor: este fiul de aur al unui industriaș bogat. Gerald știe că în curând va fi stăpânul moșiei și al industriei

el însuși cel mai bine ca om de acțiune. Nu este introspectiv și se teme de o viață fără definiția poziției sale sociale. Gerald este ca o mașină, cu care este adesea comparat în roman. El nu este sfâșiat de conștientizarea disconfortului uman și a disparităților sociale. El este eficient, rece și echilibrat. El domină și supune situații dificile, fie ele umane sau industriale. Astfel, atunci când preia mina pe măsură ce tatăl său moare încet, abordarea sa se bazează pe eficiență și productivitate, nu pe umanism. Preluarea minei este asociată cu moartea: „De îndată ce Gerald a intrat în firmă, convulsia morții a trecut prin vechiul sistem... Teribile și inumane au fost examinările lui în fiecare detaliu; nu era nicio intimitate pe care să o scutească, nici un sentiment vechi, dar el l-ar întoarce" (229).

Cu toate acestea, la fel ca Gudrun, Gerald este pregătit pentru o mare schimbare: „Ar trebui să meargă într-o anumită direcție, în scurt timp, pentru a găsi alinare" (232). Ei vor „sări" împreună într-o bătălie muritoare. Gudrun și Gerald își continuă lupta pentru putere până la capăt. În cele din urmă, Gerald este cel învins în această bătălie atunci când nu se poate decide să-l supună pe Gudrun cu forța sau nu se poate încredința în tradiția autorității masculine pentru a se descoperi pe sine. În cele din urmă, el se sinucide rătăcind în Alpi și înghețând până la moarte.

La rândul ei, Gudrun urmărește o relație cu sculptorul german Loerke, pe care îl întâlnește la hotelul din Alpi unde a plecat cu Gerald. Loerke este o figură nihilistă. El a respins toate moralele și credințele sociale și și-a stabilit propriile condiții pentru existență prin și pentru artă. Gudrun, urmându-și traiectoria departe de toate convențiile sociale, pleacă cu Loerke la Dresda la sfârșitul romanului, în mod clar gata să urmeze tot ceea ce îi poate oferi această cale de ieșire din societatea convențională.

Ursula și Rupert urmează o cale de creștere și compromis care, deși câștigat cu greu, nu este o bătălie violentă până la moarte. Naratorul ne spune în repetate rânduri că, prin maniera ei sensibilă și deschisă, Ursula are „straluminozitatea stranie a unei flăcări esențiale" (9). Rupert vorbește despre asta ca fiind „lumina ei de aur" interioară. Învățăm că Ursula este „prevăzătoare" a ceva „încă să vină", o anumită realizare a vieții definită de propriii termeni. În mod obișnuit, Ursula (ca și Rupert) este descrisă ca fiind un „copil în pântece" pe cale să se nască. Și, potrivit, atunci când Ursula recunoaște pentru prima dată „oarece rudenie", ea recunoaște că „a vrut să-l cunoască" (20). Dar gândurile Ursulei sunt echilibrate și precaute în comparație cu convingerea lui Gudrun că între ea și Gerald există un destin sortit. Ursula pare măsurată în evaluarea ei despre Birkin, mai atentă și mai puțin dispusă să se cufunde în ceva fără să știe încotro se îndreaptă.

Atracția Ursulei pentru Rupert Birkin se bazează pe simțul ei că există o „bogăție" și „libertate" în el care caută expresie. Totuși, Ursula
pare destul de conștient de defectele lui Birkin. Ea știe despre relația lui de lungă durată cu Hermione Roddice și le-a observat împreună. Pentru Ursula, relația lor pare tensionată, cerebrală și falsă. Ursula o recunoaște pe Hermione ca fiind o „femeie

bărbătească" și observă felul în care încearcă să preia stăpânirea pe Rupert, chiar dacă el o luptă. Bazat vag pe Lady Ottoline Morel (o proeminentă mecenată a artelor, socialită și prietenă și susținătoare de odinioară a lui DH Lawrence), Hermione este un exemplu de tip de persoană excesiv de cerebrală și centrată pe ego, pe care Lawrence îl ridică în mod constant. Relația lui Birkin cu Hermione este stabilită în contrast direct cu potențiala relație pe care ar putea-o avea cu Ursula. În scena în care Birkin și Hermione întrerup cursul Ursulei, Rupert o descrie cel mai bine pe Hermione când o atacă, spunând: „Nu ai senzualitate. Ai doar voința ta și îngâmfarea ta de conștiință și pofta ta de putere să *cunoști* " (42). Este această examinare conștientă a tot ceea ce Birkin se îndepărtează; căci acesta este un alt mod de a avea și de a deține. În contrast cu aceasta, Ursula reprezintă pentru Birkin lumea senzuală, neconștientă de sine pe care o caută; ea o deține numai pe ea însăși.

Ca personaj, Rupert Birkin se bazează vag pe DH Lawrence (la fel cum Ursula Brangwen se bazează pe Frieda Lawrence). Deși nu se poate citi romanul ca autobiografie, teoriile pe care Rupert le propune și chiar și obiceiul său de a agresa cu vorbă, sunt foarte asemănătoare cu ale lui Lawrence. „Marginea cunoașterii sângelui " pe care o caută Rupert este destul de în concordanță cu teoriile lui Lawrence despre ființa neconștientă. În scena de la clasă, după ce s-a certat cu Hermione pentru „voința ei de a ști", Ursula îl întreabă pe Rupert dacă își dorește cu adevărat senzualitate, o întrebare sugerată de interacțiunile sale rigide și intelectuale cu Hermione. El răspunde că nu vrea altceva: „este o împlinire — marea cunoaștere întunecată pe care nu o poți avea în cap — ființa întunecată involuntară" (43). Când Ursula vă întreabă cum puteți avea cunoștințe care nu sunt în capul vostru, el răspunde că le aveți „în sânge". Rupert caută aceste cunoștințe de-a lungul romanului. În acest capitol de început, Rupert afirmă ceea ce va deveni modelul de relație pe care el și Ursula îl împărtășesc. El îi spune Ursulei: „Trebuie să scapi înainte de a putea ști ce este realitatea senzuală, a cădea în necunoaștere și a renunța la voința ta. Trebuie să o faci. Trebuie să înveți să nu fii, înainte de a putea apărea" (44).

TEME

Este important să ne amintim că această lucrare a fost scrisă într-o perioadă de mari tulburări personale și sociale. Lawrence tocmai trecuse prin interzicerea și arderea cărții sale anterioare, *Curcubeul,* despre care se spunea că este „ grafică porno". Europa era în apogeul celui mai sângeros război din toate timpurile. În 1916 acolo

au fost mii de decese raportate în ziare în fiecare zi. Lawrence locuia în Cornwall în timpul războiului și era hărțuit zilnic pentru căsătoria cu un german și comportamentul său suspect, ceea ce l-a făcut cu atât mai paranoic și izolat de ceilalți englezi. În mijlocul tuturor acestor lucruri, el se străduia să răstoarne tradițiile și valorile pe care nu numai

că simțea că au dus la război în primul rând, ci și pe care le găsea personal sufocante . Lawrence a simțit că ascensiunea industrialismului, evidentă peste tot în lumea modernă și mecanizată, distruge în mod esențial posibilitatea unei conexiuni și intimitate autentică între oameni. Scrisă sub presiunea tuturor acestor conflicte agitate, *Women in Love* reflectă conflictul tematic.

De-a lungul romanului, Lawrence ne prezintă opoziții pe care trebuie să căutăm să le reconciliăm sau cărora le dăm sens. Una dintre cele mai proeminente dihotomii se manifestă în tema vieții versus moarte, care se desfășoară în numeroase moduri și servește pentru a ne aminti că opozițiile nu sunt atât de clare pe cât am putea presupune la început. De exemplu, unde Birkin și Ursula sunt tipizate ca flori ale vieții, Gerald și Gudrun sunt „flori pure ale corupției întunecate" și reprezintă moartea (173). Claritatea acestor contrarii simbolice apare atunci când Gerald și Gudrun se luptă până la moarte. De asemenea, este evident când Ursula și Birkin și-au găsit o viață nouă, una relativ liberă de capcanele sociale pe care le disprețuiesc, dar în acest proces au trecut printr-o formă de moarte și renaștere. Lawrence ne amintește constant că contrariile sunt strâns legate și că cu moartea există viață și cu viață există moarte.

Tema conflictului violent este cel mai evidentă în relația dintre Gudrun și Gerald. Însăși natura atracției lor reciproce se bazează pe violența pe care fiecare o simte în celălalt. Această atracție pentru violență în celălalt stimulează în fiecare voința de a domina și de a supune. Gerald observă în Gudrun o „putere rece" și un „spirit ostil periculos" (122). El este atras de o „masonerie diabolică" între ei (122). În mod similar, Gudrun recunoaște în Gerald dorința de a „cădea într-o pură neconstrângere, brutală și licențioasă" (287). Fiecare dintre aceste personaje are o furie abia reținută și o voință de a domina, care întărește tema violenței. Această temă are mai multe surse: războiul din Europa, convingerea lui Lawrence că trăia într-o „civilizație în colaps" și propria furie a lui Lawrence față de aceste și alte realități.

Gerald și Gudrun sunt doar cele mai evidente exemple de violență. Această temă este prezentă pe tot parcursul romanului și în multe alte personaje. Fiecare personaj din acest roman, chiar și blânda Ursula, are momente de furie orbitoare, violentă. Hermione îl lovește pe Birkin în cap cu o gramaj de hârtie de lapis lazuli. Când trupul Dianei Crich este scos din lac și brațele ei sunt încă în jurul gâtului medicului care a murit încercând să o salveze, Gerald spune că „l-a ucis" (189). Aceste scene ilustrează faptul că dragostea, nevoia,
și violența sunt toate împletite. Ele ilustrează, de asemenea, eșecul conexiunii dintre oameni. Actul violent al lui Hermione vine atunci când este clar că a pierdut controlul asupra lui Birkin. Este un act de disperare violentă în fața inevitabilului. În mod similar, actul Dianei Crich, indiferent dacă l-a „ucis" sau nu pe doctor, reflectă disperarea și dorința de conectare.

Tema violenței este, de asemenea, legată de dorințele personajelor de a avea putere unul asupra celuilalt și asupra lumii naturale. Nu numai oamenii vin pentru abuz. Scena

lui Gerald cu calul este poate cel mai evident exemplu în acest sens. Încercarea lui de a domina iapa este sălbatică: în timp ce ea se ridică frenetic, el o „forțează" să stea lângă trenul care trece. „A fost o priveliște respingătoare. Dar el s-a ținut de ea nerelaxat, cu o necruțătoare aproape mecanică, ascuțit ca o sabie care se apasă asupra ei" (111). Simbolizat ca putere mecanizată și soare rece, Gerald aici este dominație pură. El reprezintă omul asupra materiei în cel mai pur și mai violent sens. Dar există și alte scene care demonstrează că puternicul domină pe cei slabi: Gudrun încearcă să ia iepurele Bismarck din țarcul său, iar lupta sa violentă îl determină pe Gerald să reducă la tăcere animalul în „mânie cu tăiș alb", iar într-o altă scenă Gudrun chinuie vitele (241). La fel ca și violența zadarnică pe care personajele se provoacă unul asupra celuilalt, mai mult decât orice altceva, aceste scene vorbesc despre întrebările lui Lawrence despre relații care rezultă atât din dorința de conectare, cât și dintr-o furie profundă și dorința de a controla alte ființe.

O altă temă din roman este provocarea tradițiilor de către Lawrence. În discuția lor despre căsătorie, surorile Brangwen articulează o percepție asupra instituției căsătoriei care nu era unică pentru Lawrence. Mulți oameni la începutul secolului au început să conteste noțiunile tradiționale despre familie și, în special, despre căsătorie. (Am văzut deja acest lucru în *Howards End al lui Forster,* de exemplu.) Ceea ce aduce Lawrence acestei dezbateri emergente este concentrarea asupra caracterului individual și a impulsurilor care trăiesc sub suprafața conștiinței noastre. Surorile Brangwen își exprimă dezgustul față de căsătoria tradițională atunci când se întorc la casa copilăriei aproape goală. Observând că căsătoria propriilor părinți pare goală și goală, Ursula se înfioră la gândul că o retrăiește. Ea îi spune lui Gudrun că dacă ea credea că viața ei de căsătorie va fi ca a lor, „ar trebui să alerg" (373). Deși acesta poate fi un sentiment comun astăzi, a fost un gând radical în momentul în care Lawrence a scris acest roman. Gudrun, conștientă că Ursula și Birkin au șansa de a scăpa de această tradiție, împărtășește propria ei disperare de a găsi libertatea în căsătorie: „Pentru a te căsători, trebuie să ai un liber profesionist, sau nimic, un tovarăș de arme, un Glucksritter. Un om cu o poziție în lumea socială — ei bine, este doar imposibil, imposibil" (374). Și această „poziție în lumea socială" este tocmai ceea ce Gerald Crich are și nu poate scăpa. Este un industriaș, un proprietar și un om care promovează comerțul națiunii sale.

Dar Ursula și Birkin promovează posibilitatea de a scăpa de limitele și constrângerile valorilor și tradițiilor clasei de mijloc. Capitolul care articulează cel mai eficient această temă de respingere a tradițiilor ar putea fi „Scaunul", un capitol care le permite să exploreze semnificația „ îngrijire a menajului" sau „amenajarea casei". Simbolul noțiunii tradiționale de căsătorie devine un scaun second-hand pe care îl cumpără impulsiv la o piață în aer liber. Intenționând să-și decoreze casa, la început sunt fermecați de scaun. Lui Rupert îi place pentru reprezentarea istoriei: „Țara mea iubită – a avut ceva de exprimat chiar și atunci când a făcut acel scaun... Și acum, nu

putem pescui decât printre mormanele de gunoi ale rămășițelor vechii lor expresii. Nu există producție în noi acum, doar mecanicitate sordidă și urâtă" (355). Ursula este iritată de acest punct de vedere și afirmă că nu își dorește un scaun vechi care „predica" trecutul. Amândoi sunt de acord că nu vor să „continue să trăiască din vechile oase ale frumuseții", chiar dacă prezentul este o repetiție plictisitoare. Ei decid să trăiască liber de restricțiile gospodăriei și a bunurilor care „te transformă într-o generalizare" (356). Aceștia dau scaunul unui cuplu tânăr, femeia evident însărcinată și bărbatul îmbufnat și prins în capcană. Birkin și Ursula își afirmă unul altuia dorința de a fi „dezmoșteniți" și de a trăi fără capcanele casei și casei și tot ceea ce înseamnă ele în societate.

De fapt, la sfârșitul romanului, Ursula și Birkin au obținut o formă de „dezmoștenire", lăsând Anglia pentru Alpi, iar apoi Alpii pentru Italia. În discuția finală a surorilor înainte ca Ursula să plece în Italia, Gudrun o întreabă pe Ursula dacă într-adevăr lasă în urmă lumea veche – lumea familiei, a țării și a căminului. Ursula răspunde provizoriu că este de acord cu Rupert, că „se dorește un spațiu nou în care să fie", să se îndepărteze de vechiul (437). Gudrun spune că o lume nouă se poate dezvolta doar din „această lume", iar restul este iluzie. Gudrun persistă, întrebând dacă nu este o iluzie să crezi că poți ieși din lumea în care trăiești, indiferent unde te duci. Iar Ursula respinge că cineva poate „vedea prin sufletul cuiva", având ocazia (437).

SIMBOLULE

În acest roman, simbolurile aderă de obicei la personaje. Astfel, Ursula este simbolizată ca un trandafir și o lumină caldă. Gudrun este simbolizat de gheață și frig, la fel ca Gerald, care este, de asemenea, simbolizat în mod obișnuit ca Cain, ca energie mecanizată și ca cristal. Aceste simboluri sunt omniprezente, dar sunt adesea complicate de simbolism contradictoriu, amintind cititorilor că contrariile coexistă. De exemplu, imediat după scena în care Birkin îl descrie pe Gerald ca fiind o forță de distrugere pură, Gerald încearcă să-și salveze sora și doctorul din lac, cu mare risc pentru el. În mod clar, asta

forța de distrugere poartă cu ea capacitatea de a face bine. Acest lucru este evident mai ales în descrierile reformei lui Gerald a afacerilor miniere. Este sălbatic de eficient cu resursele umane, dar construiește o afacere puternică.

Mai mult decât prin simboluri singulare, ideile principale din acest roman sunt transmise prin acte și personaje simbolice. De exemplu, actele și personajele cheie simbolizează pericolul de a încerca să cunoști pe cineva (sau ceva) în întregime cu mintea ta. După cum a spus Lawrence în eseul său despre Edgar Allen Poe, „Omul își dorește îngrozitor să stăpânească secretul vieții și al individualității *cu mintea lui.* Este ca analiza protoplasmei. Puteți doar să analizați protoplasma *moartă* și să îi cunoașteți constituenții. Este un proces de moarte" (138). În roman această idee este demonstrată

parțial prin personajul Hermionei. De exemplu, în scena chiar înainte ca Hermione și Rupert să aibă ciocnirea violentă care semnalează sfârșitul relației lor, Hermione împinge mai mult să-l cunoască pe Rupert din punct de vedere intelectual: „Ea a fost imediat trezită, și-a pus mâinile parcă violente asupra lui pentru a-și extrage secretele de la el. Ea *trebuie* să știe. Era o tiranie îngrozitoare, o obsesie în ea să știe tot ce știa el" (145). Tirania și violența cunoașterii intelectuale este obsesia lui Hermione. Așa cum vedem în mod repetat că intelectualismul lui Hermione este criticat, acesta ajunge să fie portretizat ca o forță a morții: Hermione devine simbolică pentru acest „proces de moarte". Dar ea nu este singurul simbol al acestei idei.

Lawrence se bazează foarte mult pe simbolurile din acest roman atunci când își propune să demonstreze dominația violentă a voinței cuiva. Scena cu iapa și scena cu iepurele ies ambele în evidență ca simbol al acestei folosiri violente a forței. Acest lucru este poate cel mai pe deplin explorat în scena în care Loerke le arată surorilor o imagine a sculpturii sale a unei fete goale pe un cal imens. Această sculptură ajunge să simbolizeze dominația unuia de altul. Fata stă pe „armasarul masiv, magnific, rigid cu puterea reținută" într-o poziție de „rușine și durere" (524). Într-adevăr, aflăm că Loerke „a trebuit" să-și bată tânărul model pentru a o face să stea nemișcată pentru această sculptură. Supusa voinței lui Loerke și surprinsă pentru totdeauna în sculptură, ca goală și rușinată, această figură feminină simbolizează violența voinței de a domina. În mod clar, putem vedea pe tot parcursul romanului că Lawrence este fascinat de dominație și putere. Dar fiecare reprezentare simbolică a acesteia în roman dezvăluie în cele din urmă caracterul letal. În cele din urmă, singura speranță este conținută în relația dintre Birkin și Ursula, o relație care este, oricât de provizoriu, bazată pe reciprocitate.

STIL NARATIV

La fel ca alți moderniști, Lawrence se luptă cu limitările limbajului și stilurilor literare pe care le moștenise. Așa cum a căutat

explorează profunzimile psihologice ale caracterului și ale psihicului, profunzimi de care Lawrence credea că oamenii au foarte puțină conștientizare, el a creat un stil care reflectă ceea ce nu fusese încă articulat în ficțiune. Stilul lui Lawrence este plin de repetare, ritm, dialog și insinuări. La fel ca Joyce, Woolf și alți moderniști, Lawrence a simțit că inventează un nou limbaj, un limbaj care articulează adâncurile subterane ale psihicului nostru, pe care el o considera o componentă critică care guvernează viețile și acțiunile noastre. Dar spre deosebire de Joyce și Woolf, Lawrence era relativ confortabil cu forma romanului; a fost conținutul și subiectul explorat în roman despre care Lawrence a simțit că trebuie să se rupă de trecut. El abordează profunzimile psihice ale personajelor sale; el le examinează pulsiunile sexuale și ambivalențe. Acesta este „noul" în scrisul lui Lawrence. Repetiția i-a permis lui Lawrence să conducă acasă

natura impulsurilor și dorințelor subconștiente, care revin pentru a motiva acțiunile și alegerile unui personaj. Unul dintre semnele distinctive ale acestui stil este repetarea, pentru care Lawrence a fost criticat. Totuși, dacă îi înțelegem stilul în contextul intențiilor sale de scriitor, am putea ajunge să-l apreciem. Lawrence a vrut să dezvăluie influența vieții subconștiente asupra conștientului. Așa cum cuvintele se repetă în ficțiunea lui, conducând un punct sau o idee acasă, la fel și pulsiunile și dorințele subconștiente reapar și modelează acțiunile noastre conștiente, credea el. Astfel, de exemplu, impulsurile violente ale lui Gudrun și Gerald reapar , conducând spre finalul lor inevitabil.

La fel ca Sigmund Freud, care lucra în același timp la teoriile sale despre psihologie și sexualitate, Lawrence credea că pulsiunile noastre sexuale subconștiente sunt mult mai esențiale pentru acțiunile noastre din viața noastră conștientă decât recunoscuse vreodată societatea. S-a simțit obligat să articuleze și să demonstreze această centralitate în ficțiunea sa. În 1919, a scris o prefață pentru publicația americană *Women in Love.* În acest sens, el și-a apărat explorarea spiritualității în pasiunile senzuale și efortul său de a diviniza o soartă dictată de aspirațiile sufletului cuiva, mai degrabă decât de dictatele societății. Lawrence a fost ostracizat și persecutat pentru efortul său de a-și aduce la iveală viziunea despre o nouă pasiune între indivizi.

Lawrence s-a orientat spre scris pentru a-și articula înțelegerea despre natura umană și pentru a-și transmite ideile pentru schimbare. De asemenea, a observat că și-a exorcizat proprii demoni prin scris. Lawrence a vrut să-i învețe pe oameni prin scrisul său, să-i ajute să vadă constrângerea mortală a tradițiilor pe care le îmbrățișează orbește. Majoritatea oamenilor, credea Lawrence, nu știau că trăiesc într-o lume moartă. Ei sunt cel mai bine descriși în această declarație de către Birkin: „Omenirea în sine este putredă, într-adevăr... Sunt mere ale Sodomei, de fapt, fructe de la Marea Moartă, mere de fiere. Nu este adevărat că au
semnificație — măruntaiele lor sunt pline de cenușă amară și coruptă" (186). Lawrence spera că scrisul său îi va ajuta pe oameni să fie mai liberi cu ei înșiși, să ajungă să înțeleagă puțin mai bine impactul dorințelor și al impulsurilor fizice asupra acțiunilor noastre. Acesta a fost un teritoriu nou la începutul secolului al XX-lea. Nimeni nu scrisese atât de liber despre sex și dragoste înainte de Lawrence.

Romanul este pus în scenă ca o dramă, cu capitole care schimbă scene și decoruri și evidențiază dezvoltarea intrigilor. Acest lucru permite narațiunii să avanseze în episoade, care se unesc în scene cheie de-a lungul romanului. Punerea în scenă episodică a romanului este sporită de scenele pe care le pune în scenă fiecare capitol. Așa că, de exemplu, romanul se deschide în casa Brangwen, ne duce în orașul Beldover, contextualizând astfel casa lui Brangwen și se îngustează din nou pentru a se concentra asupra bisericii. În mod similar, următorul capitol pune în scenă scena din Shortlands, moșia Crich. În cele din urmă, pe măsură ce personajele caută să scape din lumea uzată a trecutului lor, scena devine Elveția. Structura dramatică îi permite, de asemenea, lui

Lawrence să se schimbe brusc din punctul de vedere al unui personaj la altul. Acest lucru îi duce pe cititori înainte și înapoi între cele două relații centrale ale romanului. Vedem fiecare relație dezvoltându-se în contrast dramatic cu cealaltă, relația lui Gudrun și Gerald îndreptându-se spre distrugere, pe măsură ce Ursula și Birkin se îndreaptă către conexiune.

Există un realism puternic în proza și peisajul lui Lawrence. Prin detaliile sale descriptive, Lawrence are capacitatea de a ne face să vedem orașul minereului, peisajul rural luxuriant și interiorul restrâns al proprietății Crich, Shortlands. Descrierea lui oferă cititorului un sentiment de loc și locație, chiar dacă gândurile și discuțiile personajelor sunt centrul central al prozei. Aceasta servește romanul în două moduri. Pe de o parte, salvează romanul să nu devină prea puternic cerebral; echilibrează „vorbirea neîncetată" a personajelor și înrădăcinează lupta emoțională și intelectuală a personajelor centrale într-un context realist (Sanders 120). Dar detaliul descriptiv servește și scopului de a sublinia lupta intelectuală sau starea de spirit a personajelor. Astfel, peisajul rece și înghețat al Elveției rezonează cu hotărârea înghețată a lui Gudrun de a-l distruge pe Gerald, iar peisajul cald al Italiei atrage dragostea „focoasă" a lui Ursula și Birkin.

Deși stilul lui Lawrence nu a fost la fel de experimental din punct de vedere structural ca cel al contemporanilor precum Woolf și Joyce, explorarea sa a forțelor subconștiente care conduc indivizii și societatea a fost o contribuție importantă la literatura modernistă. Stilul lui Lawrence este inovator prin conținut și refuz de a rezolva contradicțiile motivațiilor umane pe care le examinează atât de insistent.

CONTEXT ISTORIC

Este imposibil să vorbim despre acest roman fără a aborda contextul istoric și personal în care a fost compus. Deși căsătoria lui Lawrence a fost o luptă, el era și mai tulburat de statul Europei. Primul Război Mondial era în furie, iar Lawrence era convins că europenii și-au pierdut mințile în mod colectiv. Războiul în sine a fost un dezastru. Dar pentru Lawrence a reprezentat punctul culminant al industrialismului și „principiul mecanic". Războiul, așa cum susține Sanders, a demonstrat viziunea capitalistă despre muncitorii umani ca mărfuri care ar putea fi schimbate sau înlocuite. Vasta mașinărie de război, cu miile sale de victime pe zi, a demonstrat dezumanizarea industrialismului pentru Lawrence. Lawrence articulează acest sentiment când scrie despre Londra în timpul războiului: „Spiritul vechii Londre s-a prăbușit. Acest oraș, într-un fel, a pierit, a pierit din inima lumii și a devenit un vârtej de patimi, pofte, speranțe, frici și orori rupte. Integritatea Londrei s-a prăbușit și a început adevărata degradare" (citat în *TS Eliot: An Imperfect Life* 136). Deși *Women in Love* este plasat pe timp de pace, se poate vedea impactul acestui conflict profund în lucrare. Este un roman despre relații, dar este și un roman despre violența extremă din interiorul oamenilor și despre modurile în care violența ne poate distruge pe noi și pe cei pe care îi iubim.

Pe lângă rolul ei în dezastrul inevitabil al războiului din Europa, Anglia s-a confruntat cu multe alte conflicte în primele decenii ale secolului al XX-lea. Mișcarea muncitorească creștea în dimensiune și devenea mult mai violentă în retorica sa. Sufragiștii și-au intensificat eforturile pentru a-și asigura dreptul de vot, ducând la ciocniri violente cu poliția. Economia Angliei era în declin de la sfârșitul Primului Război Mondial, iar sărăcia era în creștere. Această lume a fost fundalul forțelor sociale enorme care schimbau structura societății. Lumea despre care scria Lawrence și căuta să o schimbe cu ficțiunea sa a fost o lume tulbure.

5
^^

TS Eliot
Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock (1917) și *The Waste Land* (1922)

CONTEXT BIOGRAFIC

Thomas Stearns Eliot s-a născut pe 26 septembrie 1888, în St. Louis, Missouri. A fost al șaptelea și cel mai mic copil al lui Henry Ware Eliot și Charlotte Champe Sterns Eliot și un nepot al lui William Greenleaf Eliot. Primul strămoș american al lui TS Eliot a fost un cetățean proeminent în Salem, Massachusetts și un jurat în procesele vrăjitoarelor din Salem. Bunicul lui Eliot s-a mutat din Boston la St. Louis, unde a înființat prima Biserică Unitară și a fost unul dintre fondatorii Universității Washington. Tatăl lui Eliot a fost un producător de succes de cărămizi presate. Mama lui era o femeie religioasă, curioasă din punct de vedere intelectual și interesată să scrie poezie. Gospodăria lor era una de strictă respectare religioasă și cuviință puritană. TS Eliot a fost educat la Academia Smith din St. Louis și a urmat Academia Milton din Massachusetts, în pregătirea pentru munca sa la facultate la Harvard, unde a obținut un master în 1910. Eliot a urmat cursuri timp de un an la Sorbona din Paris. A lucrat la un doctorat în filozofie la Harvard și, în 1914, a primit o bursă de călătorie la Harvard pentru a studia filosofia la Oxford timp de un an. Eliot nu s-a întors niciodată să locuiască în Statele Unite. Deși și-a finalizat teza de doctorat despre filozoful FH Bradley, nu s-a întors la Harvard pentru a susține teza și, prin urmare, nu a primit titlul de doctor.

În 1915, Eliot a cunoscut și s-a căsătorit cu Vivienne Haigh-Wood (denumită în continuare Vivienne *Haigh* -Wood, deoarece și-a schimbat ortografia numelui). În același an, cu ajutorul și insistența noului său prieten Ezra Pound, pe care îl cunoscuse

în 1914, poezia lui Eliot *The Love Song of J. Alfred Prufrock*

a fost publicat în revista Poetry a lui Harriet Monroe . Acest poem l-a câștigat pe Eliot ca o stea în ascensiune în avangarda literară. Eliot și-a luat o slujbă ca profesor la High Wycombe Grammar School, o slujbă obositoare care l-a plătit prost și i-a lăsat foarte puțin timp să scrie, ambele fapte pe care le-a exprimat amarnic lui Pound și altor prieteni intimi. Atenuându-și doar puțin dificultățile financiare , în 1916, Eliot a fost promovat la gradul de master junior la Highgate Junior School, a început să scrie recenzii pentru periodice și a început, de asemenea, să susțină prelegeri de extensie universitară, așa cum făcuse EM Forster în primii săi ani ca scriitor. În 1917, îmbunătățindu-și și mai mult situația financiară, Eliot a renunțat la postul de profesor Junior Master, deși nu și la predarea de extensie universitară, și a ocupat un post la Lloyds Bank din Londra. Tot în 1917, Eliot i-a succedat lui Richard Aldington ca redactor asistent la *Egoist,* o reviste literară din Londra cu un tiraj redus, dar cu un public important și bine conectat din punct de vedere literar.

În mijlocul tuturor acestor schimbări în angajare, Eliot a încercat continuu să scrie poezie, mărturisindu-i în secret fratelui său că se temea că *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock* este „cântecul lebedei" (*The Letters of TS Eliot,* 150). Această teamă a fost eradicată prin publicarea *The Waste Land* în 1922, care l-a stabilit pe Eliot drept poetul modernist prin excelență. Spre deosebire de ceea ce a spus în scrisoarea sa către fratele său, Eliot a scris o mulțime de poezie între 1915 și 1922: *Preludii* și *Rapsodie într-o noapte vântoasă* au fost publicate în Wyndham Lewis's *Blast* în iulie 1915; *Prufrock and Other Observations* a fost publicat în 1917; *The Sacred Wood,* care conținea poezia „Gerontion", publicată în 1920. În 1922, Eliot a câștigat *Dial* Award pentru *The Waste Land.* După *The Waste Land,* opera lui Eliot a devenit mai spirituală și chiar religioasă ca temă, așa cum se dovedește în drama sa *Murder in the Cathedral* și poeziile sale religioase *Four Quartets.* În 1927, accentul religios în poezia sa a crescut când s-a alăturat Bisericii Angliei, unde și-a menținut calitatea de membru activ până la moartea sa în 1964.

Pe lângă poezie, Eliot scria în acești ani o mulțime de eseuri critice despre literatură și metoda literară. A publicat multe eseuri în *The Times Literary Supplement, Vanity Fair* și *The Atheneum.* Poate cea mai importantă dintre scrierile sale critice și filozofice din acest timp a venit în eseuri care au apărat sau încercat să-și definească propria practică poetică și pe cea a colegilor săi (de exemplu, Ezra Pound). Aceste eseuri includ „Tradiția și talentul individual" publicat în *The Egoist* în 1919; „Criticul perfect", publicat în 1920; „Funcția criticii", publicată în 1923; și „ *Ulysses,* Order, and Myth", publicat în *The Dial* în 1923.

Căsătoria lui Eliot cu Vivien Haigh-Wood s-a dovedit dezastruoasă. S-a căsătorit cu ea aproape dintr-un impuls în iunie 1915, când încerca să decidă dacă
să se întoarcă în Statele Unite și să devină academic sau, după cum îndemna Ezra Pound, să rămână în Anglia și să încerce să-și facă viața de poet. Se pare că Pound a jucat un rol esențial în aducerea împreună pe Vivien și Eliot, convingându-l pe Vivien să „l salveze pe Eliot pentru poezie" (Gordon 117). Cu toate acestea, înțelegerea lui Eliot asupra eșecului căsătoriei sale nu a întârziat să apară; biograful său ne spune că,

în documentele sale private, Eliot a susținut că din „căsătoria lui cu Vivien a apărut starea de spirit care „a dus la *The Waste Land* ” (Gordon 119). Pentru ambii parteneri, căsătoria pare să fi fost un chin. În prezența lui Eliot, la două săptămâni după căsătoria lor, Vivien i-a spus prietenului lor comun, Bertrand Russell, că s-a căsătorit cu Eliot pentru a-l „stimula” și a mărturisit că era deja clar că nu a reușit. Într-adevăr, toate dovezile indică sursa mizeriei lui Vivien în căsătorie fiind legată de sexualitatea reprimată a lui Eliot și de jena lui față de ea.

Când Eliot s-a căsătorit cu ea, Vivien era o „femeie șic și alfabetizată” (Gordon 134). Cu toate acestea, a devenit rapid evident că ea suferea de boli psihice și fizice. La un an de la căsătorie, Vivien era din ce în ce mai bolnavă, punând nervii și finanțele lui Eliot. Avea doar un mic venit propriu și nu putea munci, deși se pare că încercase. Încă din 1916, Eliot i-a scris prietenului său Conrad Aiken că sănătatea lui Vivien fusese „o mare anxietate toată iarna și primăvara”, observând că problemele ei erau „nervi, complicate de boli fizice” (citat în *The Waste Land: A Facsimil and Transcript* xi). Scrisorile sale ale vremii prezintă toate luptele lui de a o ajuta pe Vivien cu bolile ei, oboseala lui extremă în fața prea multă muncă și anxietatea lui cu privire la finanțe. Eliot, de asemenea, a fost adesea bolnav și aliatul emoțional suprasolicitat în primii ani de căsnicie.

O tensiune suplimentară în viața lui Eliot în acest moment a fost deziluzia lui față de lumea postbelică din jurul lui. Eliot nu avusese niciodată prea multă încredere în semenii săi. Poeziile sale timpurii sunt indicii clare în acest sens, cu *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock* ca o mărturie vie a stării sale de spirit chiar înainte de începerea războiului (el a redactat pentru prima dată *Prufrock* în timp ce era la Harvard la începutul anilor 1900). Este de netăgăduit că lumea publică, precum și chinul său privat au contribuit la *The Waste Land.* Anul 1921 a fost unul de tulburări teribile din punct de vedere politic și economic la Londra, cu două milioane de șomeri și semne de sărăcie și disperare peste tot. Deși Eliot nu era un pacifist și se străduise din greu să obțină o întâlnire fie în Marina sau în Armata Statelor Unite, războiul îl îngrozise. Trăind în apartamentul lui Bertrand Russell în 1915, Eliot a văzut o Londra din timpul războiului „din care au fost retrași aproape toți tinerii săi și au rămas doar cei bolnavi și inapți, bătrânii, femeile, muncitorii și puținii intelectuali pacifisti – proscriși – au rămas” (Gordon 136). Jean Verdenal, prietenul lui Eliot din anul petrecut la Paris, a fost ucis pe câmpul de luptă
în Dardanele; Eliot i-a dedicat primul volum de poezie. Cu Verdenal, Eliot împărtășea dragostea pentru poezie și muzică și convingerea că acestea ar putea influența viața interioară pentru binele suprem.

În septembrie 1921, sănătatea lui Eliot era atât de precară, încât Vivien l-a convins să vadă un specialist, care i-a spus lui Eliot că trebuie „să plece *deodată,* timp de trei luni, destul de singur și departe de toată lumea” (citat în *The Waste Land: A Facsimile and Transcript* xxi). Eliot și-a luat imediat un concediu de la locul de muncă la bancă și s-a dus la Margate, pe coasta Angliei. Urmând sfatul unui prieten, a căutat în scurt timp ajutorul unui specialist în psihologie din Lausanne, Elveția. Eliot și-a petrecut

ultimele trei luni ale anului 1921 într-un sanatoriu din Lausanne, unde a compus prima schiță a lui *The Waste Land.* În drum spre Londra, în 1922, Eliot s-a oprit la Paris pentru a lăsa manuscrisul poemului lui Ezra Pound pentru asistența sa editorială. Pound i-a scris unui prieten comun, John Quinn, că Eliot arăta bine și avea cu el „o poezie al naibii de bună" (*The Waste Land: A Facsimil and Transcript* xxii). Eliot își arată îndatorarea față de Pound pentru ajutorul său cu poemul, dedicându-i-o drept „ *il miglior fabbro* ", cel mai bun fabricator.

De-a lungul acestor ani de dezvoltare a vocii și a stilului său poetic, Eliot a fost influențat de scriitori foarte disparați, la mulți dintre care face referire în poeziile sale. Poate că cele mai importante influențe au fost Dante Alighieri și simboliștii francezi, în special Baudelaire și Laforgue. De la Baudelaire, Eliot a aflat că însuși materialul orașului modern ar putea fi esențial pentru scrisul său . Poezia lui Baudelaire ia adesea orașul modern, cu toată murdăria lui „sordidă", drept subiect și decor al poeziei. Laforgue, spune Eliot în eseul său „What Dante Means to Me", a fost „primul care m-a învățat cum să vorbesc, care să mă învețe posibilitățile poetice ale propriului meu idiom de vorbire" (în *To Criticize the Critic* 126). În același eseu, Eliot ne spune că Dante este cel mai mare „poet religios" și că „ *Divina Comedie* exprimă totul în sensul emoției , între disperarea depravației și viziunea beatifică, pe care omul este capabil să o experimenteze" (134). În Dante, Eliot găsise un poet cu o sensibilitate religioasă profundă care să se potrivească cu a lui, un poet care nu se sfiește de amploarea experienței umane, sordidă până la divină.

Poate mai mult decât orice alt autor modernist, Eliot a contribuit la modelarea nu numai viitorul poeziei, ci și viitorul criticii. A reușit acest lucru în două moduri, dintre care unul a fost prin propria sa critică, care a dictat termenii în care generațiile de critici i-au citit opera. Conform standardelor metodei critice a lui Eliot, așa cum a articulat el în eseul său „Tradițional și talentul individual", literatura modernă trebuia citită ca un model de impersonalitate obiectivă. Poetul sau autorul, potrivit lui Eliot, trebuia să se scoată din poezie, folosind ceea ce el numea un „corelativ obiectiv"
pentru a transmite emoție. Așa cum l-a definit el, un corelativ obiectiv este un obiect sau un model care evocă o emoție în cititor fără a-i cere poetului să afirme în mod direct acea emoție. Astfel, de exemplu, „ceața maronie" de deasupra orașului Londra din *The Waste Land* ar putea foarte bine să servească pentru a transmite emoția de disperare, pierdere și „moarte în viață" pe care Eliot dorea să o captureze. În scrisul său critic, Eliot avertizează cititorii că poetul și „sentimentele" sale sunt irelevante pentru opera poemului, deoarece încearcă să-i îndepărteze pe cititori de autor. În eseul său „Tradiția și talentul individual", el scrie: „Critica sinceră și aprecierea sensibilă sunt îndreptate nu asupra poetului, ci asupra poeziei" (40). Cu acest accent, el stabilește direcția pentru cititori și teoreticieni critici.

Natura intertextuală și întemeiată istoric a poeziei lui Eliot a modelat interpretarea sa critică și a dat naștere unei biblioteci de lectură atentă exegetică în ceea ce a ajuns să fie numită tradiția „Noua Critică". Această școală de critică a fost creată de critici precum John Crowe Ransom, Allen Tate și Cleanth Brooks, pentru a numi doar câțiva

dintre susținătorii săi cheie. New Critics se concentrează exclusiv pe opera de artă în sine, spre deosebire de autor sau de impresiile criticului. Susținând lecturi critice care se angajează cu calitățile interioare ale literaturii în sine pentru a-și găsi moralitatea și valoarea, noii critici au fost cei mai interesați de imagine, simbol și semnificație. Astfel, practicienii se angajează în lecturi detaliate ale textului care dezvăluie sensul aluziilor, tehnica literară și coerența formală a literaturii. Rămânând aproape de textul poemelor lui Eliot pentru interpretările lor și ghidându- ne prin numeroasele lor aluzii și referințe literar-istorice, noii critici au făcut o muncă neprețuită. Studiile lor ne-au oferit multe perspective despre *The Waste Land,* de exemplu, care nu pot fi obținute fără ceea ce Eliot însuși a numit „marea muncă" de a dobândi „sensul istoric". Prin „sens istoric", Eliot înseamnă o „percepție, nu numai a trecutului, ci și a prezenței sale" („Tradiția și talentul individual" 38). Astfel, criticii s-au angajat într-o analiză profundă a poeziei lui Eliot, explorând rădăcinile acesteia într-o tradiție istorică a marilor poeți care caută regenerarea unei lumi moarte și goală. Criticii care lucrează la sfârșitul secolului al XX-lea și de atunci, în schimb, au început să discute despre ceea ce textul poemelor și Eliot însuși caută să ascundă: elementele foarte personale ale poemelor care sunt înrădăcinate în viața lui Eliot și într-un moment istoric de tranziție enormă și disperare larg răspândită.

În cele din urmă, trebuie să spunem câteva cuvinte despre includerea lui Eliot, un poet născut în America, într-o colecție de eseuri despre moderniștii britanici. S-a făcut o muncă critică foarte importantă pentru a-l stabili pe Eliot ca poet american, adică unul care este influențat de tradiția literară americană și de
Istoria filozofică și religioasă americană. Această influență asupra vieții și operei sale este incontestabilă. Cu toate acestea, Eliot a fost, cel puțin din 1927 încolo, un cetățean britanic naturalizat. În plus, întrucât a trăit și a scris în Anglia din 1913 până la moartea sa în 1965, influența lui Eliot asupra modernismului englez s-a simțit imediat în Anglia. Astfel, fără a contesta rădăcinile americane ale lui Eliot și influența persistentă a Americii asupra scrierii lui Eliot, se poate justifica poziția sa în cadrul modernismului britanic subliniind influența sa profundă asupra poeziei și modernismului britanic. Mai mult, se poate privi importanța Marii Britanii în viața lui Eliot ca poet, dramaturg și eseist.

CÂNTUL DE DRAGOSTE LUI J. ALFRED PRUFROCK

Rezumat

Educația puritană și reticența personală a lui Eliot l-au determinat să compună poezii arcuite și ironice care lucrează pentru a masca emoția. Versul său timpuriu este satiric și sardonic; nu se gândește prea mult la societatea umană și nu are puține speranțe în ea. Primul poem matur al lui Eliot și, mulți susțin, primul poem din mișcarea modernă, a fost *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock.* În această poezie, susține criticul Helen Vendler, Eliot și-a găsit vocea de poet. Ea numește acest lucru un „idiolect" care

este amalgamarea multor discursuri (102). Acest idiolect i-a permis lui Eliot să se exprime cinstit, deși cu pază. Prin amalgamarea sa de voci, Eliot a putut să articuleze conflictele profunde cu care sa luptat: aversiunea sa puritană față de sex și dorul său romantic, dragostea lui pentru dramă și nevoia de distanță analitică, dorul său de religie și nerăbdarea față de retorica goală a bisericilor organizate și simțul său de cuviință în conflict cu „84" lui. Când Eliot încercase anterior să găsească acest echilibru în poezia sa, căzuse în ironie pură, satiră sau duh sardonic care anihila posibilitatea onestității emoționale directe. Cu toate acestea, deși *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock* reflectă acest stil și conștiință mai mature, rămâne poemul unui tânăr scriitor.

După cum sugerează și titlul, acest poem se concentrează pe personajul central al lui J. Alfred Prufrock. Poezia nu este atât un cântec de dragoste, cât un monolog dramatic, care folosește multe tonuri și dispoziții pentru a transmite starea emoțională și criza existentă a vorbitorului. În monologul dramatic, o formă foarte folosită de poeții victoriani, vorbitorul se adresează unei alte persoane, adesea cititorului. Monologul dramatic este în mod tradițional ironic, deoarece vorbitorul nu este întotdeauna conștient de cât de auto-revelare este monologul său. Uneori arc și satiric, adesea critic aspru, auto-depreciativ și jucăuș, poemul începe

cu o întrebare: „Mergem atunci, tu și cu mine?" Adresându-se unui „tu" neidentificat, întrebarea lui Prufrock pune în mișcare „acțiunea" poeziei. Destinația pare a fi o chestiune socială cu oameni care sunt triviali și goali, mai preocupați de aparențe și proprietăți decât de experiențele și sentimentele esențiale. Dar este și o călătorie în poemul în sine, dar și în psihicul poetului. Călătoria îl duce pe vorbitor prin „străzile pe jumătate pustii" ale unui oraș care este în mod clar decadent și lipsit de bucurie – un oraș în care ceața galbenă zăbovește peste baruri ieftine și camere de hotel și unde indivizii se întâlnesc pentru întâlniri sexuale goale.

Cu toate acestea, vorbitorul pare să fie mai interesat de o călătorie în starea sa de spirit divizată și nevrotică decât de o destinație fizică. Prufrock tânjește după o legătură romantică cu o femeie, dar este atât de conștient de sine încât se simte prins de perete ca un fluture sub ochii doamnelor care „vin și pleacă". Acest lucru a împărțit luptele de sine asupra problemelor de dorință și de bunăstare. Pe măsură ce asociațiile din poem devin din ce în ce mai senzuale, Prufrock pare să devină mai conștient și mai dezgustat de propriul sine doritor, „tu" la care se adresează la începutul poemului. El afirmă că ar fi trebuit să fie un crab, o creatură cu coajă tare care se târăște pe podeaua oceanului și mănâncă cadavre și alte rămășițe.

Poezia avansează într-o serie de întrebări care se îndoiesc de sine care ne spun multe despre starea sufletească a celui care întreabă: „Îndrăznesc să deranjez universul ?" „Atunci cum ar trebui să încep?" „Atunci ar trebui să presupun?" „Să-mi despart părul în spate? Îndrăznesc să mănânc o piersică?" Plin de dor și îndoială conștientă, incapabil să acționeze chiar și atunci când își vede viața trecând pe lângă el, Prufrock este incapabil să scape din lumea înăbușitoare pe care o ocupă; el nu poate scăpa de îndoiala, timiditatea, dorul și frica lui pentru a transcende lumea moartă a frazelor „formulate",

a ceștilor de ceai, a prăjiturii și a înghețatului. În cele din urmă, el coboară într-un fel de somn eterizat, nu spre deosebire de cel despre care se face referire ca oraș pe timp de noapte în liniile de început, doar pentru a fi trezit să moară. În mod clar, Prufrock nu scapă niciodată de propria incapacitate de a acționa, de a-și transcende lumea moartă sau de a-și exprima sentimentele.

Analiză

Începând cu titlul poeziei, se poate discerne abordarea batjocoritoare a lui Eliot. Titlul ne-ar putea face să credem că acesta este un cântec de dragoste, poate în tradiția sonetelor shakespeariane sau a altor poezii de dragoste. Este, totuși, mai ferm înrădăcinată în stilul poeților metafizici precum Marvel sau Donne. Revoltându-se împotriva convențiilor romantice ale poeziei amoroase elisabetane, poeții metafizici au scris o poezie aspră, batjocoritoare în ton și concepută să șocheze cititorul, luând de obicei filozofia și sexualitatea.

ca subiectii lor. Tonul lui Eliot este sugerat de numele, J. Alfred Prufrock, un nume care sună adecvat pompos și rigid. Mai mult, acest nume are ecouri de *prude* și *rochie* , haina purtată de băieți sau fete. Vorbitorul acestui monolog dramatic nu este un erou epic. El este modelul unui estet timid, precoce din punct de vedere intelectual, care este mai absorbit în a se observa pe sine decât în a acționa. Astfel, mai degrabă decât un cântec de dragoste, poemul este o colecție nevrotică de asociații care dezvăluie adevăratul chin interior al vorbitorului.

Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock începe cu un citat din Infernul lui Dante Alighieri . Epigraful este rostit de un personaj, Guido Da Montefeltro, care vorbește din interiorul flăcărilor propriului iad. În timp ce vorbește, flacăra care îl învelește pe Guido vibrează. Presupunând că Dante este mort, Guido îi spune că numai pentru că vorbește cu cineva care nu se va întoarce în țara celor vii este dispus să vorbească despre viața lui rea fără teamă de infamie; nu se teme că Dante se va întoarce la viață pentru a o repeta altora care ar putea atunci să se gândească mai puțin la Guido. Este de remarcat faptul că răspunsul lui Guido vine după ce a fost rugat de Dante să se identifice, pentru că tocmai asta nu poate face Prufrock; el nu poate îmbina sinele său conștient de sine cu eul său de dorință și nu își poate declara identitatea ca fiind unificată și intenționată. Într-adevăr, concesiunea lui Guido de a vorbi doar într-un context care nu-l va dezvălui ca fiind infam pare să ne spună multe despre iadul pe care îl ocupă Prufrock: un iad de disconfort și dorințe înăbușite. Prufrock, la fel ca personajul lui Dante, se teme de modul în care va fi perceput de ceilalți într-o asemenea măsură încât nu poate acționa.

Primele versuri ale lui Eliot inițiază un monolog dramatic al vorbitorului poemului, probabil J. Alfred Prufrock:

Să mergem atunci, tu și cu mine,
când seara este întinsă pe cer

ca un pacient eterizat pe o masă. (3)

Adresându-se unui ascultător necunoscut, tonul vorbitorului este rigid și de modă veche , comentând în continuare numele lui batjocoritor; doar un moșcă în rochie — o persoană copilărească — vorbeşte aşa. Aceste rânduri îl fac pe cititor să pună la îndoială tonul și importanța poeziei, să se întrebe dacă poemul este într-adevăr în modul epic sau dacă este satiric. Această stare de îndoială este sporită de referirea la un „tu" neidentificat. Cui este „tu" căruia i se adresează în poezie? Este un prieten cunoscut? Dacă da, de ce tonul rigid și formal de „Să mergem atunci, tu și eu"? „Tu" este însuși cititorul? Este vreun aspect al vorbitorului? Rămânem cu mirare în timp ce mergem în peisajul necunoscut al poemului. Mai mult, pentru neliniștea cititorului este compararea serii cu un pacient „eterizat pe o masă". Cu această linie, noaptea a devenit animată, dar drogată, un pacient sub anestezie. Această referire la

seara ca pacient anesteziat sugerează un oraș în care seara nu este o ușurare binevenită dintr-o zi de muncă și nici nu este un timp natural de odihnă, ci un timp pentru a te anestezia – pentru a te amorți. Astfel, peisajului și vorbitorului începe să se adună un sentiment de inerție și întuneric.

Această întuneric este sporită de călătoria în această noapte de oraș eterizat:

Să mergem, prin anumite străzi pe jumătate pustii,
mormăitorii se retrag
de nopți agitate în hoteluri ieftine de o noapte
și restaurante cu rumeguș cu scoici de stridii. (3)

Lumea prin care călătoresc vorbitorul și tovarășul său este un loc ieftin, în care nopțile sunt agitate, iar elementele fundamentale ale vieții – hrana și compania – se găsesc în locuri năucioase care servesc doar pentru o noapte. Aceste străzi duc, „ca un argument obositor", la „o întrebare copleșitoare" pe care vorbitorul nu o articulează niciodată. Într-adevăr, această întrebare copleșitoare plutește peste întregul poem, căutând expresie, dar rămâne vagă la sfârșitul poemului. Nu este singura întrebare care vine de la vorbitorul nevrotic. Viața lui pare să fie compusă din întrebări banale despre cum arată și cum este perceput, în timp ce întrebările esențiale ale vieții sale nu sunt niciodată articulate.

Pe măsură ce vorbitorul zăbovește probabil în camerele în care „femeile vin și pleacă/Vorbesc despre Michelangelo", atenția îi este adusă în mod regulat fie la îndoiala de sine, fie la lumea goală și murdară din afara ferestrei. Următoarele rânduri luminează această lume:

Ceața galbenă care își freacă spatele de geamurile ferestrelor,
Fumul galben care își freacă botul pe geamurile ferestrelor
Și-a lins limba în colțurile serii,
A zăbovit pe bazinele care stau în canalizare. (3)

Ceața/fumul de aici sugerează un gaz otrăvitor, întărind și mai mult ideea unei nopți eterizate. Și acest eter nu este benign sau folosit pentru a ajuta vindecarea; devine un

animal, o fiară senzuală care sugerează câini, pisici și oameni lascivi atunci când vorbitorul îl descrie ca lingând colțuri și zăbovând în canalizare. Lumea din afara camerelor este otrăvitoare, locuită de ființe josnice. Cum trebuie să fie lumea dinăuntru?

Nu accesăm scena din cameră prin descriere directă. Mai degrabă, ceea ce obținem este prin afirmațiile și întrebările din ce în ce mai conștiente ale vorbitorului. Astfel, afirmațiile celei de-a treia strofe inițiază o idee nouă în ecoul versurilor biblice care confirmă că „pentru orice, există un anotimp". Repetând expresia „va fi timp", vorbitorul enumeră o serie de acțiuni:

Va fi timp
A pregăti o față pentru a întâlni fețele pe care le întâlnești;
Va fi timp pentru a ucide și a crea,
Și timp pentru toate lucrările și zilele mâinilor
Acela ridică și lasă o întrebare în farfurie. (4)

Dintre aceste trei acțiuni, singura care poartă forță este „timpul de a ucide și de a crea"; dar plasat între timp „pentru a pregăti o față" și, prin urmare, echivalat cu timpul pentru ca mâinile să „arunce o întrebare în farfurie", este redat ambiguu, dacă nu banal. Dacă „timpul de a pregăti o față" este ceea ce are nevoie vorbitorul pentru a intra în societatea doamnelor din cameră, atunci poate că adevăratul său sine este pe care îl ucide sau maschează în timp ce creează acea față. În orice caz, versurile finale ale poemului ne trage înapoi din tărâmul semnificației profunde, deoarece întăresc ideea unei lumi a risipei în care există timp:

pentru o sută de nehotărâri,
Și pentru o sută de viziuni și revizuiri,
Înainte de a lua un toast și ceai. (4)

Această strofă evocă o lume de timp pierdut, indecizie personală profundă, îndoială și incapacitate de a acționa. Aceasta este lumea în care intră vorbitorul când intră în cameră și este lumea lui interioară – îndoiala lui de sine.

Această a treia strofă este despărțită de a patra strofă prin repetarea versurilor „În odaie femeile vin și pleacă / Vorbind despre Michelangelo" (4). Aducând atât cititorul, cât și vorbitorul înapoi în contextul extern al disconfortului său, aceste rânduri ne amintesc de societatea pe care Prufrock trebuie fie să o impresioneze, fie să o respingă. Strofa a patra inițiază întrebarea care va conduce restul poeziei:

Și într-adevăr va fi timp
Să mă întreb: „Îndrăznesc?" și „Îndrăznesc?"
E timpul să te întorci și să cobori scara,
Cu o chelie în mijlocul părului. (4)

Aici, Prufrock se provoacă să scape de societatea acestei lumi, să acționeze mai degrabă decât să se lupte cu indecizia. Dar el nu poate acționa. Într-adevăr, rândurile următoare preiau conștiința lui acută de sine, în timp ce notează, între paranteze care sugerează că acesta este un comentariu pentru el însuși, că atunci când termină de urcat

scările și intră în cameră, femeile se vor comenta între ele despre părul lui subțire și brațele și picioarele subțiri. El îmbătrânește în nehotărârea lui. Se irosește fără să acționeze.

Următoarele trei strofe avansează pe impulsul remarcilor parantetice din strofa a patra, care i-au oferit lui Prufrock cunoașterea prealabilă a modului în care aceste femei ar reacționa când l-ar vedea intrând în cameră. Astfel, aceste trei strofe reiterează toate versurile „Am știut" (5). Fiecare strofă începe cu acest vers și oferă o variație subtilă asupra lui: „Pentru că le-am cunoscut deja pe toate, le-am cunoscut pe toate"; „Și am cunoscut deja ochii, i-am cunoscut pe toți"; „Și am cunoscut deja armele, le-am cunoscut pe toate" (5). Ne-au rămas câteva impresii din această serie de afirmații: Avem un sentiment din ce în ce mai mare că lumea pe care o ocupă aceste femei este o lume prescrisă de proprietăți sociale care nu permit distincția individuală; avem sentimentul că Prufrock cunoaște bine această lume socială, că este, până la urmă, lumea lui; și avem sentimentul că Prufrock și-a adunat cunoștințele doar din observație, nu din acțiune sau experiență fizică. Astfel, pline de întrebări despre cum ar trebui să procedeze – cum ar trebui să acționeze – strofele adaugă sentimentului nostru tot mai mare de Prufrock ca un om profund limitat, incapabil să acționeze, dar disperat de contact.

După strofa a șaptea, în care Prufrock afirmă că „a cunoscut deja brațele" și apoi zăbovește în viziunea senzuală a acelor brațe, cititorul întâlnește o pereche de strofe, dintre care prima sugerează cunoașterea intimă a lui Prufrock despre singurătatea și goliciunea lumii din afara societății din camere:

Să spun că am mers la amurg pe străzi înguste
Și am urmărit fumul care se ridică din țevi
De bărbați singuratici în mâneci de cămașă, aplecați pe ferestre? (5)

Din nou, această lume exterioară este pătrunsă de fum, aer otrăvitor și ceață. Iar vorbitorul a fost acolo, a observat și, poate, a fost ca bărbații singuratici în mâneci de cămașă. Avem impresia că Prufrock își amintește că golul gol din interiorul camerelor nu poate fi scăpat prin simpla ieșire în lumea exterioară, pentru că și acea lume este goală. Acest comentariu despre viețile singuratice este urmat de aceste două rânduri:

Ar fi trebuit să fiu o pereche de gheare zdrențuite
Scufundându-se pe podelele mărilor tăcute. (5)

Aici vorbitorul pare să ofere încă o formă de evadare fără minte, o altă posibilitate de a se amorți de alienarea și izolarea pe care o simte. Ar fi trebuit să se nască un crab, o făptură fără emoții, un „încărcător" care se hrănește pe fundul oceanului. Urul de sine al lui Prufrock este evident în aceste rânduri. Fanteziile sale de evadare și conștiința de sine se reunesc în acest crab.

Tonul se schimbă după aceste rânduri, iar vorbitorul devine atât mai resemnat cu soarta lui, cât și mai auto-revelator. În strofa a zecea, încă întrebându-se dacă ar trebui

să acţioneze, Prufrock se aliniază cu vorbitorul lui Dante din epigrafe: Isi admite frica (5). El observă că, deși a îndurat încercări și și-a văzut capul „adus pe un platou" precum Ioan Botezătorul, el știe că nu este un profet:

Am văzut clipind clipa măreției mele,
și l-am văzut pe eternul lacheu ținându-mi haina și râzând,
Și pe scurt, mi-a fost frică. (6)

Prufrock își recunoaște nesemnificația, ne anunță că este capabil să râdă și admite sincer că i-a fost frică să acționeze. În afirmațiile clare, fără ambiguitate, ale conștiinței de sine, găsim o onestitate emoțională care este emoționantă și dramatică.

Cu utilizarea timpului condițional perfect, următoarele două strofe marchează o altă schimbare în conștientizarea lui Prufrock. În fiecare strofă, el repetă versul „Și ar fi meritat, până la urmă" (6) și apoi ne poartă prin lumea banală a cestilor de ceai și a delicateselor care pare să prevaleze față de adevărata legătură emoțională dintre indivizi. Descriind această lume fără sens, el ne reamintește că marele său moment de revelație sau de interogare ar fi putut foarte bine să fi fost greșit de cei care o locuiesc. El sugerează că nu ar merita să acționezi într-o lume care nu apreciază nici acțiunea ta, nici efortul mare de care ai nevoie pentru a acționa. Putem concluziona că Prufrock și-a acceptat soarta și a trecut să încerce să se consoleze cu întrebări despre dacă este într-adevăr atât de rău încât nu a fost capabil să acționeze. Comparându-se cu Lazăr, care a înviat din morți, Prufrock sugerează că societatea pe care încearcă să o impresioneze ar afirma cu dispreț „Nu asta am vrut deloc să spun" (6). El sugerează că această lume nu este primitoare la întrebări profunde sau la observații luminate.

Strofa treisprezece inele cu o notă de protest final și slab legat de o patetică conștiință de sine:

Nu! Nu sunt prințul Hamlet și nici nu trebuia să fiu;
Sunt un lord însoțitor, unul care va merge
pentru a umfla un progres, începe o scenă sau două. (7)

afirmă Prufrock în recunoaștere de sine. El adaugă la aceasta un portret clar și dureros al lui însuși ca „prost":

Deferent, bucuros să fie de folos,
Politic, precaut și meticulos;
Plin de propoziții înalte, dar puțin obtuz
Uneori, într-adevăr, aproape ridicol. (7)

Din nou, cititorul este emoționat să vadă tragedia reținută din viața lui Prufrock. Majoritatea cititorilor preferă un personaj cu înțelegere de sine decât un intelectual îndoielnic și pedant, care verifică meticulos pentru a vedea dacă este îmbrăcat corespunzător și vorbește corect. Se pare că Prufrock a realizat prea târziu o anumită reconciliere cu sine, căci în rândul următor ne spune: „Îmbătrânesc… îmbătrânesc…" (7).

Cu toate acestea, Eliot ne răsturnează sensul rezoluției poeziei cu ceea ce urmează

acestei autoevaluări directe și sincere. În următoarele câteva rânduri, aproape de sfârșitul poeziei, Prufrock revine la întrebările sale banale și la obsesia înfățișării sale:

Să-mi despart părul în spate? Îndrăznesc să mănânc o piersică?
Voi purta pantaloni albi de flanel și voi merge pe plajă. (7)

Această din urmă afirmație combină aluzii la stilul boem de a purta pantalonii rulați cu aluzii la bătrâni pensionari care duc vieți banale. Aici Prufrock se dezvăluie ca fiind încă îngrijorat patetic de a arăta la modă. Cu toate acestea, există ceva adevărat în această revenire la tip. Cât de des se schimbă un personaj în întregime în cursul unei piese de literatură? Rareori. Mai des, personajul, la fel ca noi ceilalți, continuă să se lupte cu problemele care l-au urmărit întotdeauna, indiferent cât de banale ar fi acestea. Astfel, aproape de sfârșitul acestei poezii, avem în fața noastră un personaj deloc - simpatic, ci real și, prin urmare, oarecum tragic. El nu este transformat sau eroic. El este un „toată lumea", subiectul poeziei moderne.

Poezia se încheie cu o reiterare a lumii amorțite și enervate a lui Prufrock. Aceasta este o lume în care el poate observa „sirenele cântând, fiecare pentru fiecare", dar știe că nu îi vor cânta. Este o lume în care doar sirenele, acele creaturi ale mitului și fanteziei, pot călări pe valurile mării, bucurându-se de mediul natural într-o stare activă și veselă. Este o lume în care Prufrock și cei dintre noi care, ca și el, nu sunt capabili să acționeze conform dorințelor noastre cele mai profunde, doar zăbovesc lângă aceste sirene, „Până ne trezesc voci omenești și ne înecăm" (7). Ca marinarii folclorului, el este ispitit de sirene. Dar Prufrock nu ia inițiativa de a intra în apă. Aceste imagini din strofa finală sugerează că Prufrock se retrage în fantezie doar pentru a fi trezit din visul său de lumea oamenilor obișnuiți din jurul lui pentru a se îneca în această lume de ceață otrăvitoare și vieți triviale.

Teme și simboluri

Pe parcursul acestei poezii, cititorul se confruntă cu constrângerile și paralizia pe care le experimentează Prufrock: constrâns de frică și enervant.

conștiință de sine, nu poate acționa conform dorinței sale și nu își poate pune întrebarea importantă. Epigraful poemului introduce tema paraliziei și constrângerii. Vorbitorul acelor versuri, Guido da Montefeltro, este închis într-o flacără în iad, incapabil să scape. Prufrock este paralizat într-un alt fel de iad, iadul orașului modern, în interiorul căruia grupul său social este la fel de năucitor. Incapabil să se determine să acționeze în această societate de doamne care vorbesc despre artă și iau ceai, Prufrock se îndoiește de fiecare mișcare a lui. Prufrock pune la îndoială obsesiv cea mai banală dintre acțiunile sale, paralizat de frica de intimitate. O mare parte din paralizia lui pare să provină din dorința lui de intimitate emoțională și sexuală și din incapacitatea lui de a acționa conform acestei dorințe. Se întreabă dacă ar trebui să „presupune" să-și pună întrebarea, se pare, uneia dintre femeile din cameră. Se teme că femeile râd de el, comentând trupul lui slăbit și capul chel, și se pregătesc să-l înghesuie ca un fluture. Mai departe, Prufrock

face aluzie la un cunoscut exemplu literar de paralizie: Hamlet. Aluzia lui Prufrock la incapacitatea lui Hamlet de a-și articula propria întrebare importantă amintește cititorului de indecizia lui Hamlet: „A fi sau a nu fi, aceasta este întrebarea". Deși Prufrock este ca Hamlet, incapabil să acționeze, până la sfârșitul poemului el admite că nu este Hamlet; cu alte cuvinte, pare să recunoască că nu este nimic eroic în lupta lui. În schimb, el se aliniază cu Polonius, bătrânul prost care se amestecă, care se ucide tocmai pentru că pândește la margini, mai degrabă decât să intre în acțiune din piesă. Prufrock este ca noaptea eterizată; într-adevăr, starea de vis în care intră la sfârșitul poemului este evocatoare pentru această noapte eterizată.

Această temă a paraliziei este sporită de o temă paralelă a anxietății. Aspectul fizic al lui Prufrock pare să-l marcheze ca fiind unul cu nervi sensibili: are brațe și picioare subțiri, păr subțire și un corp flasc. Adăugați asta la maniera lui pretențioasă și preocuparea obsesivă față de aspectul său și avem un personaj care pare extrem de anxios. Este nerăbdător să pară atrăgător pentru femei, dar și îngrijorat de propria îmbătrânire, conștient că „momentul" măreției sale a „pâlpâit". În plus, Prufrock este foarte sensibil la calitățile năucioase și goale ale lumii în care locuiește. Atenția lui stă asupra vieților murdare, triste și goale pe care le trece pe străzi sau care sunt semnificate de contextul murdar al orașului. El chiar se identifică cu ei, simțindu-se ca un paria. Această lume exterioară, care sună cu un ton gol, îi distrage atenția lui Prufrock și îi adaugă anxietatea generală - teama de acțiune. Chiar și intuițiile lui Prufrock de la sfârșitul poemului, recunoașterea lui că nu este un erou epic și că și-a văzut momentul de măreție trecând, sugerează reexaminarea anxioasă a propriilor tulburări, incapacitatea sa de a înceta observarea și acțiunea de sine. Cu revederea anxioasă și obsesivă a propriei sale tulburări triviale, Prufrock nu scapă niciodată de anxietate; mai degrabă se înecă în ea.

Simboluri

Bazându-se pe credința simbolistului că s-ar putea exprima cel mai bine emoția și caracterul prin utilizarea simbolului, mai degrabă decât, să zicem, descrierea realistă, utilizarea simbolurilor de către Eliot în poezia sa este extinsă. Este metoda principală prin care își transmite personajele, temele și comentariul său social. Pentru Eliot, simbolul este un „corelativ obiectiv", un termen pe care l-a inventat în eseul său „Hamlet și problemele sale". Eliot ne spune că singura modalitate de a exprima emoția în artă este prin utilizarea unui corelativ obiectiv: un set de obiecte, o situație, evenimente care transmit emoția independent de expresia directă de către artist a acelei emoții. Astfel, de exemplu, fluturele frigaruit este o corelație obiectivă pentru anxietatea socială profundă a lui Prufrock. Deși simbolurile funcționează pe tot parcursul poemului lui Eliot, există câteva simboluri cheie în acest poem care rezonează cu și întăresc temele centrale ale poemului: în special, orașul modern ca iadul, simbolul mării și simbolul unei pisici.

Începând cu epigraful, găsim aluzii la iad. Călătoria lui Dante în iad în *Divina Comedie* este un punct de referință spre care Eliot ne va îndrepta atenția în diferite

momente ale poemului. Strofa de deschidere a poeziei ne duce în iadul modern pe care îl ocupă Prufrock: orașul modern, fără bucurie și otrăvitor, unde noaptea este doar un timp de amorțeală drogată. Acest iad modern este marcat de singurătate și izolare cu „străzile pe jumătate pustii" unde „bărbați singuri" se aplecă pe ferestre. Mizeria acestei scene este atât industrială, cât și sexuală, transmisă de simbolismul imaginilor sugestive precum „hoteluri ieftine de o noapte" și o pisică care lasă funinginea aerului orașului să cadă pe spate în timp ce bea din bazinele putrede din jgheab. Folosind imagini repetate de ceață galbenă, noapte și amurg, Eliot transmite un oraș care nu vede niciodată lumina zilei, ascuns așa cum este de ceața infernală a decăderii morale și industriale.

Imaginile feline din poezie sunt cel mai frecvent asociate cu degradarea orașului modern, o degradare care este industrială și morală. Pisicile sunt adesea evocatoare de calități feminine, iar pisica lui Eliot nu este scutită de acest sens. Perseverența, linsul și frecarea ei sunt toate gesturi încărcate sexual care inițiază ideea pisicii ca fiind o creatură feminizată și lascivă. Dar în acest context, pisica este asociată mai strâns cu Prufrock însuși decât cu orice femeie din poem. Acest lucru promovează imaginea lui Prufrock ca ambivalentă în ceea ce privește impulsurile sale sexuale și obiectul lor. În monologul lui Prufrock, pisica apare ca simbol al orașului murdar; cuvintele lui Prufrock descriu ceața ca fiind o pisică; și privirea lui Prufrock este cea care se asociază cu această pisică, alunecând, așa cum o face, spre fereastră pentru a observa ceața și strada murdară de dedesubt, unde ceața/pisica linge și zăbovește.

Iadul orașului modern nu se află doar în mediul exterior. Este întruchipată în golul spiritual al locuitorilor orașului . Repetarea versului, „Femeile care vin și pleacă, vorbind despre Michelangelo" transmite o imagine a unei societăți care trăiește la suprafață, îngrijită mai mult de aparență decât de adevăr. Acest lucru este întărit de numeroasele referințe la activitățile acestor femei: luarea de ceai, mâncarea de prăjituri și gheață, citirea de romane și trasarea fustelor pe podea. Din această imagine decurge un sentiment profund de oboseală, de plictiseală socială. Aceste femei, care l-ar înghesui pe Prufrock cu „fraze formulate", nu au originalitate de gândire sau de voce. Ei i se par lui Prufrock ca fiind placid și apatic așezați într-un oraș gol și fără sens, un iad modern.

Regenerarea și nașterea, asocierile tipice pe care le facem cu marea ca simbol, nu sunt posibile în această lume. Marea apare în această poezie ca un simbol al paraliziei lui Prufrock, fie că sugerează nașterea sau moartea. Marea este sugerată pentru prima dată când Prufrock a început să coboare în disperarea lui autocompătită și afirmă:

Ar fi trebuit să fiu o pereche de gheare zdrențuite
Scufundându-se pe podelele mărilor tăcute. (5)

Aici, atât crabul, cât și marea sugerează degradarea și izolarea : crabul este o creatură care trăiește chiar în fundul oceanului, se vârșește în nisip și mănâncă gunoaie. Și această mare nu pare să fie plină de viață; este o mare tăcută.

Poezia revine la simbolismul mării în rândurile sale finale. Prufrock afirmă că va

merge de-a lungul plajei și ne spune că a auzit sirenele cântând și le-a văzut „pieptănând părul alb al valurilor". Înviorător de active, aceste imagini sunt, de asemenea, fantastice. Prufrock s-a retras în fantezie unde își poate imagina o mare care nu este tăcută și moartă. Ultimele trei rânduri ale poeziei invită cititorul în lumea fantastică:

Am zăbovit în camerele mării
De fete de mare încununate cu alge roșii și maro
Până când voci omenești ne trezesc și ne înecăm. (7)

Căci marea fanteziei nu poate fi supraviețuită de locuitorii orașului modern. Când „noi" suntem treziți de voci umane, spre deosebire de vocile fantasticelor fete de mare, ne înecăm. Când amăgirea noastră ne este arătată, murim. Utilizarea de către Prufrock a persoanei întâi plural aici cere să ne vedem ca fiind la fel de defecte și paralizați de lumea modernă. În momentul final al poeziei poetul ajunge la semnificația universală a frământării personajului său.

Stil și tehnică poetică

Poezia este compusă ca un monolog dramatic, în mod tradițional un poem liric care dezvăluie sufletul vorbitorului. De obicei, vorbitorul unui monolog dramatic se adresează unui ascultător tăcut neidentificat, adesea cititorului, iar vorbitorul dezvăluie mai multe despre el însuși și despre momentul dramatic din viața sa decât ar fi vrut să fi vrut. Mulți poeți moderni au respins forma din cauza legăturii sale cu poetul Robert Browning și alți poeți victoriani care au folosit-o pe scară largă; poeții moderni au simțit că Browning și victorianii reprezentau o lume de minciuni de care modernii căutau să scape. Dar credința fermă a lui Eliot în tradiție, prin care a înțeles o tradiție literară și rolul acesteia în poezia modernă, l-a determinat să folosească forma cu un efect strălucit. Monologul lui Prufrock dezvăluie paralizia sa emoțională și socială, înrădăcinată în frica de intimitate, acțiune și eșec. Prufrock începe cu un ton prin care vrea să transmită încredere și intenție clară: „Să mergem" se repetă asertiv de trei ori în prima strofă. Cu toate acestea, începe rapid să dezvăluie mai multe despre frământările și incapacitatea sa de a acționa - incapacitatea lui de a merge oriunde dincolo de străzile și încăperile orașului modern decadent și decadent. Acest lucru devine cel mai evident în strofa a patra, când începe interogarea lui Prufrock. Deschide strofa cu o afirmație încrezătoare, dar nu revine niciodată la acel ton fără efectul atenuant al întrebării sale constante: „Îndrăznesc?" întreabă de trei ori numai în această strofă. Afirmațiile lui devin chiar mai banale și dezvăluie încercarea lui disperată de a se convinge pe sine, dacă nu pe ascultător, că este încrezător. El afirmă,

Haina mea de doliu, gulerul meu fixat ferm pe bărbie,
Cravata mea bogată și modestă, dar afirmată de un simplu ac. (4)

Este ca și cum și-ar fi făcut să creadă că aceste detalii vestimentare îl marchează ca un om încrezător și activ, nu ca efeminat și paralizat care se îndoiește. Eliot folosește stilul monologului dramatic, cu tradiția sa de a dezvălui mai multe despre vorbitor decât își propune el, cu mare efect aici. El își dezvăluie caracterul pe măsură ce coboară în

îndoială, confuzie și frică.

Acest concept de descendență este relevant și pentru o discuție despre tehnica poetică a lui Eliot. Căci structura poemului imită o coborâre în iad. Imaginile poemului începe cu linia orizontului, „seara întinsă pe cer" și se mișcă în jos. Prufrock coboară pe „Străzile care urmează ca o ceartă plictisitoare", pentru scurt timp până în camera în care „femeile vin și pleacă", apoi se întoarce pe stradă, de acolo jos la „bazinele care stau în canalizare" și, în cele din urmă, la „podelele mărilor tăcute". Prin imaginea poeziei coborâm într-o lume a paraliziei și a morții care este atât un comentariu asupra stării interne a lui Prufrock, cât și asupra stării lumii moderne.

Pentru a trata acest subiect într-un mod care să capteze mai degrabă decât să respingă cititorii , Eliot folosește inteligența și satira, permițându-ne să râdem de Prufrock și de noi înșine ori de câte ori am putea descoperi că suntem inconfortabil identificați cu Prufrock. Într-adevăr, de-a lungul poemului, Eliot folosește elemente ale stilului eroic simulat. Aceasta este de obicei o formă care bate joc atât de tradiția romanțelor, cât și de cea a eroilor epici. (Aici este titlul poeziei, *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock.*) Erocul simulat tratează adesea un subiect banal, cum ar fi frământarea interioară a lui Prufrock despre cum să-și despartă părul, într-un stil grandios care își exprimă semnificația într-o asemenea măsură încât cititorul este făcut să râdă. Vedem asta pe tot parcursul poemului. De exemplu, Prufrock se vede ca Ioan Botezătorul, un personaj biblic cu adevărat eroic. Un alt exemplu apare atunci când Prufrock crede că frământările sale interioare vor „deranja universul".

În general, poemul are o schemă de rimă neregulată, uneori prezentând sestete și terțete rimate și uneori coborând în versuri libere nerime. Sestetele și tercetele care evocă sonetul italian dezvăluie nu numai insistența lui Eliot asupra importanței tradiției literare în poezia modernă, dar îi permit și lui Eliot sensul tradițional al acelor forme. Deci, de exemplu, când evocă sonetul petrarhan într-o strofă de șase versuri, sau sestet, Eliot beneficiază de structura tradițională a acelui stil. Sonetul italian, numit adesea sonetul petrarhan deoarece Petrarh a fost cel mai magistral poet care a folosit stilul, este compus dintr-o octavă sau opt versuri cu rime care urmează modelul *abbabba* și un sestet sau șase versuri cu o varietate de modele de rime posibile. În mod tradițional, octava introduce o narațiune, face o afirmație sau oferă o întrebare, iar sestetul întărește narațiunea furnizând comentariu, aplicarea enunțului sau un răspuns la întrebare. Eliot nu urmează cu strictețe această formă. El joacă cu octava de deschidere, oferindu-ne o strofă de început de douăsprezece versuri care reține o întrebare chiar în momentul în care s-ar putea aștepta să o găsești:

Pentru a te conduce la o întrebare copleșitoare...
Oh, nu întreba: „Ce este?"
Hai să mergem și să ne facem vizita. (3)

Acesta ar trebui să fie un avertisment pentru cititor că cunoașterea tradiției literare nu va permite înțelegerea completă a poeziei. Mai degrabă, formele literare tradiționale vor fi reunite în poem pentru a crea o nouă formă, o formă care este poate mai relevantă

pentru a aborda preocupările lumii moderne.

Eliot joacă, de asemenea, cu componenta de șase linii a sonetului italian. Poetul face de obicei o declarație generală referitoare la un subiect care a fost introdus în prima octava a poemului sau indică o emoție personală legată de un subiect care a fost ridicat în octava de deschidere. În strofa de șase rânduri, Prufrock întărește într-adevăr deschiderea furnizând următorul comentariu:

> Căci le-am cunoscut pe toate deja, le-am cunoscut pe toate — Am cunoscut serile,
> diminețile și după-amiezii, mi-am măsurat viața cu linguri de cafea. (4)

Ceea ce strofa în general, și aceste versuri în special, întărește este viața goală a locuitorilor acestui oraș modern, acest iad. Este o lume a ritualului social lipsit de sens; Eliot ne va aminti acest lucru de multe ori în poem. Tercetele finale ale poemului joacă pe forma sonetului doar pentru a contrasta puternic cu conținutul și mesajul său tradițional. Aceste rânduri conțin înțelegerile întunecate ale unui om modern, nu un argument pentru sau proteste ale iubirii. În această lume modernă, deoarece sonetul nu își poate îndeplini rolul tradițional, este ușor ironic și șocant: o amintire constantă a ceea ce lipsește în lumea modernă.

Eliot face, de asemenea, numeroase referiri în poem la poeții metafizici, la simboliștii francezi și la Shakespeare. Poate că efectul general al acestor numeroase referințe este modul în care fragmentele din acești scriitori ai trecutului sunt juxtapuse pentru a crea momente uluitoare și semnificații multiple. Aceasta este o metodă despre care atât Eliot, cât și Ezra Pound, printre alții, au insistat că este deosebit de modernă. Pound a susținut că treaba poeților din lumea modernă era să „o facă nouă" cu cioburi și fragmente din lumea spulberată pe care o moșteniseră. Acele cioburi și fragmente proveneau din lumea cotidiana din jurul lor, precum și din literatura lumii antice. Deci, când Eliot folosește referințe la poemul Marvel „To His Coy Mistress" din *Prufrock,* el folosește fragmentul pentru a face aluzie la dorința sa de sex. Marvel scrie: „Să ne rostogolim toată puterea și toată / Dulceața noastră într-o singură minge", în timp ce Prufrock afirmă: „Să fi stors universul într-o minge / Să-l rostogolim spre o întrebare copleșitoare" (6). În cazul în care vorbitorul Marvel din poemul său încearcă să-și convingă amanta să facă sex cu el, deoarece moartea se apropie și timpul se scurge, Prufrock nu poate începe să pună o întrebare, cu atât mai puțin să monteze un argument persuasiv pentru a seduce o femeie. Fragmentele diferitelor poezii și stiluri poetice dezvăluie fragmentarea lumii moderne, deoarece devin materialul pentru o poezie care oferă o nouă modalitate de a exprima imposibilitatea speranței, a iubirii și a sensului în lumea modernă fracturată.

Pământul pustiu

Rezumat

Scrisă în 1921-1922 și înfățișând pustiul moral, spiritual și economic al Europei după Primul Război Mondial, *The Waste Land* este un lung poem în cinci cânte. Criticii

susțin că această poezie a lansat poezia modernă. Stilul lui Eliot din *The Waste Land* este profund aluziv, reluând atât de multe surse din contexte istorice și geografice atât de diverse, încât oamenii de știință s-au ocupat să le urmărească.

aluzii de la publicarea sa. În plus, poemul nu prezintă un singur punct de vedere narativ. Mai degrabă, este compus din multe voci, unele mai centrale pe traiectoria sensului, altele mai periferice. Adesea este dificil de a discerne cu precizie al cui punct de vedere orientează anumite secțiuni ale poemului. Cu toate acestea, sunt multe de câștigat dintr-o lectură atentă a acestei poezii, chiar și fără un fundal de savant în toate textele și ocaziile la care face aluzie.

Preluând titlul din cartea lui Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance,* Eliot începe cu o aluzie la argumentul ei conform căruia tradiția căutării Sfântului Graal are rădăcinile în miturile antice despre vegetație și fertilitate. Weston relatează cum regele pescar a fost făcut impotent de zei, regatul său fiind pus la pământ. În unele versiuni ale legendei, ne amintește ea, acest lucru se întâmplă din cauza unui act de violență sexuală pe care Regele l-a comis. Regele Pescar așteaptă un cavaler care poate începe căutarea pentru a-și restabili virilitatea și a-și elibera regatul din starea sa sterilă. Faptul că titlul lui Eliot și numeroasele referințe din text sunt legate de cartea lui Weston și legenda Graalului îi determină pe cititori să caute aluzii atât la miturile vegetației, cât și la literatura de căutare de-a lungul poemului.

Poezia începe cu o epigrafă din *Satyricon* a lui Petronius, un scriitor roman cunoscut pentru satira sa. Se traduce prin: „Căci am văzut odată cu ochii mei pe Sibila cumeană atârnând într-un borcan, iar când băieții au întrebat-o: „Sibila, ce vrei?" ea a răspuns: „Vreau să mor"" (Norton Critical ediția 3). În mitul antic, Sibila le ceruse zeilor darul vieții veșnice, dar a uitat să ceară tinerețea veșnică. Astfel, ea s-a micșorat odată cu vârsta până la o mărime și o delicatețe care impunea să fie ținută într-o sticlă, ca să nu se dezintegreze. Declarația ei vorbește despre oboseala ei de viață și despre dorința ei de a fi eliberată de ea, deși este forțată să trăiască pentru totdeauna ca rezultat al propriei cereri. În acest fel, ea este ca unul dintre vorbitorii din poem care regretă,

Îndrăzneala îngrozitoare a predării unui moment
Pe care o epocă a prudenței nu o poate retrage niciodată. (68)

Această epigrafă rezonează cu numeroasele voci din poem care surprind regretul copleșitor al vieților lor goale. Sibila reprezintă starea de oboseală a lumii pe care poemul o explorează și o condamnă.

Primul cânt al poemului, intitulat „Îngroparea morților", face aluzie la ceremoniile de înmormântare ale Bisericii Anglicane și pune subiectul morții și toate posibilitățile metaforice ale acesteia în centrul poemului. Acest cânt prezintă temele unei lumi moarte și necesitatea unei căutări pentru a restabili echilibrul acestei lumi. Începând cu celebrele replici,

Aprilie este cea mai crudă lună, de reproducere
Liliac din pământul mort. (53)

Strofa ia o perioadă îndrăgită a anului și o dezvăluie ca un timp de chin care trezește amintiri ale unui timp mai bun. Acest cânt este compus din mai multe voci disparate, inclusiv o vorbitoare nenumită, asemănătoare Prufrock, Marie, o germană lituaniană de descendență regală, fata zambilelor și Madame Sosostris, „clarvăzătoare faimoasă" (54). Aceste voci vorbesc despre o Europă în care clasele regale trăiesc vieți plictisitoare și lipsite de sens, pline de amintiri nostalgice , în care viziunea și vocea sunt imposibile și în care morții umblă în lumea celor vii. Strofele acestui cânt surprind starea de apatie profundă într-o lume moartă ocupată de morți vii. Astfel, persoana asemănătoare Prufrock nu poate vorbi sau vedea fata Hyacinth cu brațele pline de flori. El spune,

Eu nu am fost nici unul
Viu și nici mort și nu știam nimic. (54)

„Renumitul" clarvăzător din strofe a patra, care este descrisă satiric ca fiind „cu toate acestea" răcit, citește cărțile de tarot pentru figura eroului, care trebuie să pornească în călătoria pentru a readuce lumea la echilibrul ei generativ și sănătos. Înarmat cu citirea ei de tarot, el își începe călătoria doar pentru a întâlni mulțimea morților care „a trecut peste Podul Londrei", făcând aluzie la numeroșii morți de război din Primul Război Mondial recent încheiat. Eroul se confruntă cu această hoardă și este copleșit.

Următorul cânte se intitulează „Un joc de șah" și explorează starea generală de rău a societății examinând locuitorii de la fiecare capăt al spectrului clasei sociale din acest pustiu. Titlul acestui cânte sugerează o existență inactivă și fără scop în care se pune întrebarea „Ce vom face vreodată?" primește un răspuns potrivit pentru o existență de rutină: apă caldă la zece, o plimbare cu mașina la patru, urmată de un joc de șah. Ca și în primul cânt, viața este din nou văzută ca sterilă. Decorațiile interioare ale locuitorilor bogați ai acestei lumi sunt descrise în termeni care lasă cititorul să simtă ostentația rece a acestei lumi. În acest interior, scaunele sunt tronuri lustruite înconjurate de sticlă și marmură, cupidoni de aur, bijuterii, satin și fildeș. Această opulență nu este caldă și îmbietoare; este frig. Singurul limbaj care ar putea oferi o imagine de căldură este o referire la foc. Dar această referire duce doar la aluzii la vrăjitorie, unde „parfumul sintetic", „unguentul" și fumul „înecau simțul în mirosuri" (56).

Legând acest interior rece și copleșitor de violența sexuală, peretele acestui interior încărcat de bogății prezintă o reprezentare a violului lui Filomel de către regele Tereus, o poveste mitică transmisă în *Metamorfozele lui Ovidiu,* în care zeii greci o transformă pe Filomel într-o privighetoare, astfel încât să nu poată fi ucisă de Tereus. Hartată pe legenda Fisher King la care documentează cartea lui Jessie Weston și la care face aluzie clară Eliot, această referire la Philomel

este paralelă indirectă cu violul fecioarelor care are ca rezultat transformarea curții Regelui Pescar într-un pustiu în unele versiuni ale legendei Graalului. De fapt, cântarea privighetoarei și aluzia la Filomel pot sugera posibilitatea reînvierii, care conduce întotdeauna literatura de căutare a Graalului. Cu toate acestea, nu există nici măcar o sugestie privind o căutare semnificativă întreprinsă de ocupanții din pustiul lui Eliot.

De fapt, strofa se încheie cu un accent pe locuitorii din clasa de jos ai pustiului care se înșală reciproc din bani și dragoste. Corupția morală a personajelor de la ambele capete ale spectrului de clasă reiterează tema decăderii și a risipei înrădăcinate în lăcomia umană și licențialitatea sexuală.

„Predica de foc", titlul celui de-al treilea cânt de tranziție, este preluat dintr-o predică predicată de Buddha, în care lumea materială și posesiunile sunt toate descrise ca focuri mistuitoare. Așa cum primele două cânte au introdus tema decăderii morale cu variații și ilustrații, acest canto recapitulează și dezvoltă aceste teme importante înainte de a propune o posibilă curățare prin foc. Strofele acestui cânt reiterează cauza principală a pustiului: decăderea industrială, spirituală și morală. Există trei scene de sexualitate abuzivă sau lascivă în care moralitatea unui personaj este anulată sau dezvăluită ca inexistentă: Figurile moderne ale doamnei Porter și ale fiicei ei evocă din nou imaginea lui Filomel violată de regele Tereus, făcând ecou degradarea actului sexual și a iubirii în lumea modernă; dactilograful și „tanarul carbuncular" se angajează într-un act de sex lipsit de pasiune sau compasiune; iar seducția care distruge virtutea unei tinere femei este mapată pe geografia orașului Londra, sugerând natura larg răspândită a unor astfel de seducții.

Prima strofă a acestui cânte se deschide cu referiri la poemul „Prothalamion" al lui Edmund Spenser din 1596, care oferă limbajul viziunii poetice și al iubirii pentru a descrie o imagine idilică a nimfelor râului care se pregătesc pentru o nuntă. Dar în strofa lui Eliot, nimic nu este idilic. „Nimfele au plecat" iar Tamisa nu aduce „mărturie despre nopțile de vară" (60). Mai degrabă, un șobolan se strecoară în noroiul râului, „trăgându-și pântecele moale pe mal", unde zac trupurile și oasele, în timp ce eroul pescuiește și aude „zdrăngănitul oaselor" și „coarnele și motoarele" în spatele lui (60). Toate acestea sunt în contrast puternic cu idila lui Spenser, iar acest contrast servește la intensificarea imaginilor lui Eliot despre râul modern mort și orașul prin care șerpuiește.

„Predica de foc" reunește voci și identități disparate, inclusiv pe Buddha și Sfântul Augustin, care au fost amândoi tentați de poftă înainte de a fi transformați. Aceste figuri se contopesc în personajul lui Tiresias, un grec clasic cunoscut pentru perspicacitate și adevăr. Tiresias apare în acest canto ca unificarea numeroaselor figuri ale eroului din altă parte din poem. Tiresias
este martor la o întâlnire fără dragoste și plictisit între o dactilografă și tânărul cu furuncul infectat. Niciunul dintre participantii la acest act sexual nu este descris ca fiind mult implicat în acest act, ca să nu mai vorbim despre nicio preocupare sau interes pentru partener. Tânărul este descris ca,

Un mic funcționar al unui agent de casă, cu o privire îndrăzneață,
Unul dintre cei de jos pe care se află asigurarea
Ca o pălărie de mătase pentru un milionar din Bradford. (62)

Cu obtuzitate și încredere în sine nejustificată, acest tânăr își lansează „asaltul" și nu întâlnește „nicio apărare" de la dactilograf. Într-adevăr, la rândul ei, dactilografa este „plictisită" și indiferentă. Ea se angajează în sex ca și cum ar fi ceva de îndurat. După

ce tânărul termină, „Și își bâjbește drumul, găsind scările neluminate", acțiunile tinerei reflectă apatia ei:

Se întoarce și se uită o clipă în sticlă,
Cu greu conștient de iubitul ei plecat;
Creierul ei permite trecerea unui gând semiformat:
„Ei bine, acum s-a terminat: și mă bucur că s-a terminat." (62)

Din această scenă intimă și năucită, prin conștiința lui Tiresias, punctul de vedere se schimbă din interioarele vieții moderne și revine la râul uleios, unde imaginile bușteni în derivă se contopesc cu șlepuri, gudron și sudoare. Auzim cântecul celor trei fiice ale Tamisei (care sunt modelate după Fecioarele Rinului în *Gotterdammerung a lui Wagner*). Cu fiecare cântec obținem imagini suplimentare de încălcare, poluare și sex gol, dragoste mai puțin. Aceste fecioare sunt și ele locuitori ai pustiului. Cu cântecele lor, urmăm râul prin țara, pe lângă turnuri, „Tramvai și copaci prăfui", prin Highbury, Richmond, Kew – toate părțile Londrei. In sfarsit ajungem la mare:

Pe Margate Sands.
Mă pot conecta
Nimic cu nimic. (64)

Acum eroul este pregătit pentru o transformare. În mod corespunzător, versurile finale ale cântului sunt evocatoare atât pentru Buddha, cât și pentru Sfântul Augustin, pentru care dorința trupească, arzând intens, a devenit un foc de curățare:

ardere arzătoare arzătoare arzătoare
Doamne, Tu mă smulgi
Doamne, tu smulgi
ardere. (64)

Poate că în acest moment eroul, Tiresias, va fi răscumpărat. Poate, ca și în cazul lui Buddha și Sfântul Augustin, acest erou va fi transformat ca răspuns la pofta furioasă.

Al patrulea și cel mai scurt cânt al poemului este „Moartea prin apă", compus din trei strofe a câte trei versuri fiecare. Ne duce înapoi la „moartea prin înec ", soarta despre care a avertizat clarvăzătorul și care va duce în cele din urmă la renaștere. Contrastul imediat evident cu cantoul precedent vine în titlu; aici suntem întâmpinați cu simbolismul apei spre deosebire de foc. Focul, în strofa anterioară, era pofta și dorința scăpată de sub control. Apa, aici, înseamnă moartea lui „Flebas Fenicianul" care era marinarul la care se face referire în cărțile de tarot citite de clarvăzător. Apa ne aduce și în Marea Mediterană și Cartagina, unde Aeneaus a părăsit-o pe Dido să se sinucidă decât să trăiască fără iubire. Spre deosebire de povestea lui Dido, în această poezie moartea prin apă face loc ca eroul să fie transformat, astfel încât să-și poată finaliza căutarea și, poate, să aducă regenerare în pustie.

Ultimul cânt, „Ce a spus tunetul", reflectă o călătorie printr-un tărâm uscat, unde tunetele pot însemna că ploaia urmează să cadă. Primele opt strofe ale acestui canto final creează o imagine a limbului lui Dante unde, după cum indică ultimele rânduri ale

primei strofe,

Cel care era viu este acum mort
Noi cei care trăiam acum murim
Cu putina rabdare. (66)

Aceasta este o călătorie fără apă printr-un peisaj steril de stâncă și nisip. Un element de speranță sau posibilitate este sugerat de figura cu glugă care merge lângă personajul poemului, sugerând figura lui Hristos. Într-adevăr, aceste opt strofe de gol uscat și confuz duc la cântatul unui cocoș, adesea un simbol al lui Hristos, și următoarele rânduri:

Într-un fulger. Apoi o rafală umedă
Aduce ploaie. (68)

Restul cantului și al poemului se concentrează pe termenii sanscriti din tradiția religioasă hindusă — cuvintele tunetului: Datta, care înseamnă a da pomană; Dayadhvam, adică a avea compasiune; și Damyata, care înseamnă a practica autocontrolul. Întrebat ce a dat, eroul spune că a dat „îndrăzneala îngrozitoare a predării unui moment" (68). Personajul reflectă asupra compasiunii lui pentru „fiecare în închisoarea lui" și asupra stăpânirii lui de sine, cu o inimă „bătând ascultătoare" (69). Aceste strofe sugerează o transformare spirituală a eroului, ca și cum ar fi dat milostenie, și-ar fi găsit compasiune și ar fi învățat controlul de sine. În continuare, poezia se încheie cu eroul așezat pe

pescuitul de țărm „cu câmpia aridă în spate", evocând încă o dată legenda Regelui Pescar (69). Progresele pe care le-a găsit eroul sunt personale; are fragmente „împotriva ruinelor mele" și așteaptă ploaia regenerativă, așa cum cititorul este obligat să aștepte. Nu știm că renașterea și un oraș nou vor apărea din deșertul prin care a călătorit eroul, dar poemul sugerează că acest lucru este posibil.

Analiza structurală

După cum au observat mulți critici, *The Waste Land* nu este nici un poem indescifrat, nici fără formă, așa cum au susținut unii dintre primii săi critici. O mare parte din semnificația lui Eliot poate fi înțeleasă examinând poemul ca urmând „metoda mitică" pe care Eliot a identificat-o în *Ulise de Joyce*. El scrie că, „prin folosirea mitului, în manipularea unei paralele continue între contemporaneitate și antichitate", Joyce dădea formă „immensei panorame a inutilității și anarhiei care este istoria contemporană" („ *Ulysses,* Order, and Myth" 177). Această metodă, a susținut Eliot, începe să facă posibilă lumea modernă pentru artă - pentru ordine și formă. Se poate discerne modul în care Eliot folosește o „metodă mitică" în *The Waste Land.* În *The Waste Land,* această metodă își găsește expresie și formă prin tradiția narativă a modelului onorat de timp desemnat drept literatura căutării. Mai exact, așa cum le spune Eliot cititorilor în notele poemului său, el face aluzie la cartea lui Jessie L. Weston despre Legenda

Graalului intitulată *De la ritual la romantism*. În această carte, Weston urmărește legenda Graalului până la rădăcinile sale timpurii în miturile vechi și necreștine despre vegetație și fertilitate și identifică figura Regelui Pescar ca un loc timpuriu al căutării originale: Făcut impotent sexual pentru propriile sale excese, Regele Pescar este condamnat să trăiască într-un regat steril. Căutarea lui, deci, este pentru regenerare legată de procrearea sănătoasă.

O temă generală a *The Waste Land* este că civilizația occidentală a fost prăpădită de decăderea industrială și morală și că trebuie restabilită la o bază spirituală echilibrată. Pentru a aborda percepția că societățile occidentale din secolul al XX-lea sunt sărăcite spiritual și slăbite de decăderea culturală, Eliot sugerează că fiecare individ trebuie să se îmbarce în propria sa odisee spirituală cu același zel cu care cavalerii legendei Regelui Pescar și-au propus să găsească Sfântul Graal. În tradiția medievală a literaturii de căutare, călătoria spirituală de regenerare a pustiului putea fi întreprinsă doar de cei mai puri oameni. A porni într-o astfel de căutare în secolul al XX-lea impune ca ea să fie abordată de un erou mai puțin decât perfect, dar unul dedicat unui scop moral. Eroul trebuie să ofere un model pentru restul umanității, astfel încât fiecare individ să poată sparge

strânsoarea mortală a pustiului lui sau ei. Dacă cititorul trebuie să identifice o sensibilitate controlatoare, o persoană sau o voce narativă printre cacofonia numeroaselor voci din poem, aceasta trebuie să fie sensibilitatea amorfă, dar unificatoare, a hermafroditului Tiresias. Tiresias, un amestec de bărbați și femei, a primit darul profeției de către Zeus. Eliot îi îndreaptă pe cititori în această direcție prin comentariul său din „Notes on *The Waste Land* ", unde afirmă: „Tiresias, deși este un simplu spectator și nu într-adevăr un „personaj", este totuși cel mai important personaj din poem, unind toate celelalte" (*Norton Critical* 23). Eliot continuă spunând că toate personajele masculine din poem sunt una și toate personajele feminine sunt una; „și cele două sexe se întâlnesc la Tiresia. Ceea ce vede Tiresias , de fapt, este substanța poemului" (*Norton Critical* 23). Într-adevăr, Tiresias este o figură ideală pentru a fi aleasă ca erou al căutării, pentru că atât bărbat cât și femeie, el este o personalitate unificată; acest model al unității bărbatului și femeii are și darul profeției și, prin urmare, nu poate spune o minciună. El este întruchipat adevărul.

În mitologia greacă, Tiresias devine cel mai înțelept și mai adevărat om ca urmare a orbirii sale. În tinerețe, lovește o pereche de șerpi copulând care se dovedesc a fi doi zei. Drept urmare, zeii îl transformă într-o femeie. Ani mai târziu, el repetă actul și este transformat din nou în bărbat, dar cu sâni de femeie. Mai târziu este întrebat de zeița Hera, care se ceartă pe această temă cu Zeus, dacă femeia sau bărbatul se bucură mai mult în relațiile sexuale. El răspunde că femeia o face, după care Hera îl orbește imediat. Deși Zeus nu poate anula actul Herei, el îi oferă lui Tiresias darul vederii metaforice și al profeției. Prin aceste mijloace, Tiresias devine modelul personalității unificate, întruchiparea adevărului dedicat restaurării comunității.

Eliot își îndreaptă cititorii în direcția căutării atunci când ne spune în notele la poem

că „planul și o bună parte din simbolismul incidental ” al poemului provin din două lucrări despre literatura de căutare: cartea lui Jessie L. Weston despre legenda Graalului, *From Ritual to Romance* și *The Golden Bough* de James Frazer (*Norton Critical* 21). Dacă unul fuzionează mai multe voci ale poemului într-o singură persoană, pe care o putem desemna ca aventurierul erou, putem urma un traseu narativ distinct prin poem. Deși nu putem identifica eroul ca o identitate numită și stabilă, așa cum se poate în majoritatea legendelor Graalului, putem identifica și mapa căutarea personajului în poem.

Urmând traseul oferit de numeroasele aluzii la legenda Graalului, se poate găsi un oarecare ajutor în lucrarea lui Joseph Campbell, care a scris după Eliot, dar elucidează tradiția pe care a trasat Eliot. În *Erou cu o mie de chipuri,* Campbell identifică etapele în care eroul-aventurier
trebuie să treacă, spunându-ne că acestea sunt universale în literatura căutării. Deși nu se poate și nu trebuie să găsească în poemul lui Eliot o corelație unu-la-unu cu etapele pe care le identifică Campbell, se pot identifica diferitele etape ale căutării așa cum le-a identificat Campbell. Procedând astfel, se poate găsi coerență tematică și o narațiune care să facă poezia accesibilă. Cel mai important, se poate găsi chemarea la aventură, refuzul eroului la chemarea și acceptarea lui finală a acesteia; se poate găsi oferirea unui ajutor supranatural eroului și trecerea pragurilor. De obicei, căutarea se termină cu o întoarcere și o transformare spirituală (Campbell 151). Cu toate acestea, Eliot doar sugerează posibilitatea unei astfel de reveniri în această poezie. Explorarea acestor etape în legătură cu evoluția personajului în *The Waste Land* oferă o anumită justificare pentru cei care sunt în favoarea concepției conform căreia organizarea poemului este în esență narativă și, prin urmare, coerentă.

Denis Donaghue susține că toate poeziile lui Eliot încearcă să „scape din condiția emoțională care le-a incitat”. Ei fac acest lucru, argumentează el, nu propunând opusul acelei stări emoționale, ci explorând o serie de „condiții alternative” (*Norton Critical* 216). Având în vedere comentariul lui Donoghue, trebuie să ni se reamintească să nu luăm *The Waste Land* exclusiv ca un exemplu de literatură de căutare. Această formă și tradiție i-au permis lui Eliot să exploreze o „condiție alternativă”, pentru a scăpa de chinul condiției emoționale din care a fost scris poemul: dezgust, disprețuire de sine, mizantropie și frică. Cu toate acestea, faptul că Eliot ar fi folosit mitul căutării ca un mijloc de a scăpa de emoție de la rădăcina poemului nu anulează semnificația căutării ca dispozitiv de structurare. Aceasta sugerează că s-ar putea căuta mai departe atât înțelegerea tematică, cât și structurală a poemului.

În starea sa needitată, *The Waste Land* se deschide cu călătoria unui tânăr în Night Town. Această parte excizată a poemului (lusă de Eliot la îndemnul lui Ezra Pound) oferă o scenă care descrie imaturitatea grosieră a personajului în episoade care se concentrează pe beția publică și desfrânarea în bordeluri. De fapt, naratorul neidentificat este imposibil de recunoscut drept „erou-aventurier”: este neinițiat, neghidat și fără scop. El are tot potențialul unui eșec chinuitor care l-a lovit pe predecesorul și omologul său Prufrock într-o excursie în orașul modern plin de

oboseală. Eul său intenționat ar putea fi interpretat ca un refuz de a accepta orice direcție către o căutare convingătoare. Totuși, dorința de a porni într-o aventură – de a accepta chemarea la căutare – pare evidentă în recunoașterea revelatoare a persoanei care deschide poemul publicat așa cum îl știm noi: „Aprilie este cea mai crudă lună" (Collected Poems 53). Aprilie ar putea fi interpretată drept „crudă" doar de către cei care refuză în mod conștient provocarea îndemnurilor primordiale ale lui April pentru renaștere, înviere și reconstituire. Aceasta este provocarea eroului
trebuie să accepte: căutarea misterelor regenerării și a stării mai bune care trebuie restabilită. Referirea la aprilie evocă, de asemenea, invocarea contrastantă a lui Chaucer la apelul ciclic la renașterea spirituală din *Poveștile Canterbury,* în care Chaucer celebrează aprilie și debutul primăverii. Eroul rezistă sărbătoririi regenerării lui Chaucer cu afirmarea lui despre cruzimea lui April. Dar pretenția lui Chaucer la o tradiție străveche de renaștere ar putea, de asemenea, să-l ispitească pe erou să accepte căutarea regenerării spirituale.

Eroul trebuie să accepte că singurul dintre mulțimile care locuiesc în „orașul ireal" a fost ales pentru a întreprinde aventura. Mai rău, trebuie să se considere printre cei mai puțin importanți dintre locuitori, pentru că a evitat cu bună știință agitația agitată din aprilie, chemarea la aventură, când și-a afirmat preferința pentru uitarea și ignoranța iernii. Acest lucru îl marchează ca un individ pedepsit și ocolit, ca fiul din Eclesiastul, la care se referă acest cânt al poemului:

> Fiul omului
> Nu poți spune, sau ghici, pentru că doar tu știi
> Un morman de imagini sparte, unde bate soarele,
> Iar copacul mort nu dă adăpost. (53)

Mai mult decât o deschidere neliniștitoare a poemului, se pare că versurile de început sunt simultan o chemare la aventură și, inițial, refuzul de a accepta acea chemare.

Titlul din Canto I, *Îngroparea morților,* poate părea paradoxal în contextul tradiției căutărilor. Dar, de fapt, întărește ideea eroului care este marcat pentru o chemare specială. În sensul anglo-catolic, înmormântarea este o stare de tranziție asociată cu transferul individului din moarte la o nouă viață implicată de credința în mântuire. În sensul dantesc, înmormântarea pur și simplu înmormântează persoana în moartea în viață din jurul său. Dante, ne spune Eliot în notele sale la poem, este menționat în strofa finală a acestui cânt:

> Orașul Ireal.
> Sub ceața maronie a unui zori de iarnă,
> O mulțime a trecut peste Podul Londrei, atât de mulți,
> Nu credeam că moartea a destrămat atât de multe. (55)

Sugestia aici nu este doar a numeroșilor morți din război care bântuie locuitorii vii ai Londrei, dar aceste rânduri îi evocă și pe cei care locuiesc în primul cerc al Iadului, numit și Limbo, din *Infernul lui Dante.* Aceștia sunt morții vii. Astfel, deși erou-

aventurier ar putea dori să evite să intre în încercarea căutării de regenerare, consecințele neacceptarii sunt pur și simplu prea grave. Va fi abandonat în primul cerc a iadului și își pierde orice speranță de regenerare dacă refuza căutarea. Eroul acceptă aventura, deși fără tragere de inimă.

Odată ce provocarea a fost acceptată, aventurierul-erou tradițional întâlnește invariabil o figură întunecată, adesea un lider spiritual deghizat, care nu are încredere de toți, cu excepția eroului. Din această cifră, aventurierul erou învață cum să continue călătoria sa misterioasă și i se oferă „cadouri" pentru a continua acea călătorie. În primul cânt, atât amintirile „fetei zambile", cât și direcțiile ambigue oferite de doamna Sosostris ar putea fi interpretate drept „cadouri" sau, așa cum le numește Campbell, „ajutor supranatural", pe care eroul-aventurier își asumă căutarea atunci când intră în regiunile infernale ale orașului și propriul său suflet (Campbell 69).

Faptul că eroul acceptă misiunea nu garantează nici succesul, nici puterea și ingeniozitatea necesare pentru a finaliza aventura. Acestea trebuie câștigate pe parcurs. Campbell ne amintește că, în tradiția căutării, primul prag, întâlnirea primului obstacol, implică, de obicei, o încercare de a ocoli vreun gardian al lumii de jos, vreo fiară monumentală care împiedică aventurierul să intre în ceea ce Campbell definește ca fiind zona „puterii mărite", deșertul, abisul, orice abis, soluțiile impenetrabile care pătrund în orice adâncime. cu privire la misterele unui stat mai bun (77). În acest caz, starea mai bună poate fi speranța contrastantă care radiază din aprilie a lui Chaucer, care este evocată de referirea lui Eliot la aprilie ca „cea mai crudă lună" și care pune convingerea că o regenerare miraculoasă este posibilă. Privit din această perspectivă, Canto II, *Jocul de șah,* pe care Eliot l-a intitulat inițial *În cușcă,* prezintă obstacolele-gardiene ale lumii de jos - figurile Scylla și Charybdis. Scylla și Charybdis au fost doi monștri marini din legenda greacă care păzeau strâmtoarea Messina. Ambii aventurieri-eroi greci Ulise și Jason au trebuit să treacă între ei în căutările lor. În poemul lui Eliot, un gardian este ducesa, imaginea abundenței materiale obstinate, egoiste și enervante; cealaltă este - soția desicat, lipsită de drepturi de autor, suprasolicitată și nemulțumită. Între cei doi este încapsulat spectrul distorsionat sexual al unei lumi iresponsabile în care sexul fără iubire a devenit norma lipsită de pasiune. Dincolo de acești paznici este intrarea în lumea fantastică în care grosolania realității sale este și mai „ireală". Eroul trebuie să treacă prin această lume și prin încercările pe care le include pentru a-și obține înțelegerea.

Dorind să progreseze dincolo de santinelele, obstacolele care păzesc intrarea în misterele interioare, aventurierul erou pătrunde în lumea de jos. Aici eroul-aventurier „în loc să cucerească sau să concilieze puterea pragului, este înghițit în necunoscut și ar părea că
a murit" (Campbell 90). Eroul lui Eliot se pierde în fuziunea sa cu Tiresias, modelul unității și al adevărului întruchipat. Odată cu fuziunea eroului modern defectuos și dezirător și Tiresias, obținem fuziunea unică a „memoriei și dorinței", cu Tiresias ca memorie și eroul ca dorință. Aceasta este o legătură cu primele rânduri ale poemului în

care primăvara trezește „memoria și dorința” (53). Această fuziune a memoriei și a dorinței îi permite eroului înțelegerea sa profetică asupra exemplului suprem al relației fără sex: copulația dintre funcționarul „carbuncular” și dactilograful. Detaliind legătura lor, așa cum a observat și povestit de Tiresias, Eliot nu demonstrează doar adâncimea degradării posibilă în „orașul ireal”; mai degrabă, el înfățișează nadirul, adâncimile inferioare din care transformarea miraculoasă poate și are loc. În plus, în acest moment al poemului, căutătorul lui Eliot se identifică cu Buddha și cu Sfântul Augustin. Atât Buddha, cât și Sfântul Augustin s-au confruntat cu o prăpastie personală în sexualitatea frenetică dintre „legiunea celor pierduți” doar pentru a urca atât de dramatic prin focul purgatorial de curățare care transmută „irealul” în „real” supranatural. Eroul-aventurier realizează că focul atotconsumător al pasiunii sexuale poate și trebuie să ofere același zel atotconsumător care transmută identitatea neautentică în reprezentantul capacităților universale ale umanității - reprezentantul întregului potențial uman.

Încurajat de „profețiile” doamnei Sosostris, eroul continuă. În mod ironic, apa, pe care avertizarea doamnei Sosostris „să se teamă de moartea prin apă” a căutat să o evite, produce efectul antitetic – o renaștere, o identitate transformată. Această renaștere este subiectul scurtului Canto IV, *Moartea prin apă.* În transformarea pe care moartea prin apă o oferă eroului, găsim un moment cheie în poem. Acum eroul este gata să audă predica, să o înțeleagă și să-și continue căutarea. Numai după ce a trecut prin țara morților i se permite eroului să descopere semnificația misterelor sacre și să asculte sensul inspirațional al cântecului spiritului sacru. În acest caz, eroul descoperă implicațiile revelatoare culese din vocea care face ecoul cuvintelor sanscrite ale predicii lui Buddha din Thunder din Cantul V, *Ce a spus Thunder*. Aici, vocea clară este interpretabilă pentru că eroul s-a confruntat cu toate încercările și a realizat viziunea clarificatoare. El a spulberat perspectiva limitativă a orașului „ireal” și a câștigat perspectiva înlocuirii lui cu orașul „adevărat” în care se află regenerarea.

În cele din urmă, a extinde mai mult analogia eroului-aventurier în *The Waste Land* este nesatisfăcător, deoarece o viziune a păcii supreme, la care ajunge personajul, nu este același lucru cu realizarea deplină a acelei păci. Nu vedem eroul întorcându-se, ca Buddha, să stea sub Arborele Bo de unde poate distribui înțelepciunea necesară. Mai degrabă, suntem lăsați mai mult într-un stadiu dantesc de tocmai am ieșit din Infern cu transformarea ascendentă pe cale de a fi întreprinsă cu „Aceste fragmente... așezate împotriva ruinelor [lui]” (69). Thunder este doar „Aduce ploaie”. Poezia este, până la urmă, intitulată *The Waste Land.* Dar aceasta pare și cea mai potrivită concluzie pentru o căutare în lumea modernă. Eliot se bazează pe o predică budistă, subliniind credința budistă în călătoria individuală către pace, spre deosebire de mântuirea colectivă. Fiecare erou cu defecte din această lume modernă trebuie să-și găsească propriul drum spre pace.

Teme și simboluri

Poezia lui TS Eliot este bogată în teme, aluzii și semnificații sugerate. Orice efort

de a reduce poezia la o singură temă este complicat de numeroasele posibilități care sunt sugerate atunci când citim poezia căutând dovezi ale unei astfel de particularități. Poemul lui Eliot este o pastișă modernistă de voci, stiluri și teme care rezonează cu dorința generală de a găsi sens într-o lume care a fost anihilata de război, subminată de decăderea morală, degradată de industrie și divizată de individualismul în creștere care a respins comunitatea. Cu toate acestea, încă se poate vorbi despre teme generale în poem. Două dintre acestea sunt decăderea morală a lumii moderne, menționată anterior, și alienarea rezultată experimentată de locuitorii acestei lumi moderne. Cu acestea și cu numeroasele subteme care se desprind din ele, poemul lui Eliot condamnă starea de vieți goale într-o lume moartă și caută regenerarea.

Pentru a reitera, o temă generală din *The Waste Land* este că lumea modernă postbelică este decadentă și goală din punct de vedere spiritual și trebuie restabilită la o bază echilibrată, spirituală. Această temă este clarificată de la început, cu titlul poeziei, până la imaginile finale ale unui deșert prin care eroul a trecut în sfârșit. Deși degradarea este omniprezentă, imaginile specifice ale sexului lipsit de pasiune, ale căsătoriilor goale și ale indivizilor izolați sugerează că atât cauza morții, cât și un remediu pentru moarte pot fi găsite în relații. Adică, lumea modernă, în viziunea lui Eliot, este lipsită de relații sănătoase și de vieți semnificative.

În această lume a decăderii morale și fizice, identitatea este fracturată. În mare parte, identitatea fracturată este transmisă de utilizarea de către Eliot a vocilor multiple pentru a transmite un monolog dramatic. În timp ce monologul dramatic tradițional este prezentat de un vorbitor unui ascultător tăcut, adaptarea lui Eliot a formei de aici nu este un singur vorbitor, este mai mulți într-unul singur. Acest lucru aduce în minte și munca contemporană a pictorilor cubiști care au oferit mai multe vederi asupra unui obiect ca o modalitate de a oferi mai multă coerență. Aceasta este identitatea incoerentă a unui individ în lumea modernă: fracturat, compus din multe voci. Tema este, de asemenea, condusă acasă prin numeroasele aluzii și referiri la

atât literatura antică cât și cea modernă. Poezia rezonează cu vocile lui Dante, Vergiliu, Sfântul Augustin, Shakespeare și multe altele. Cu toate acestea, impulsul general al acestor voci este de a găsi o sinteză, o unitate care poate duce la regenerarea lumii moderne și, în special, a artei în lumea modernă. Astfel, tema identității fracturate se transformă într-o căutare a sintezei , unității și renașterii.

Fidel rădăcinilor sale în poezia simbolistă franceză, acest poem este bogat cu simboluri prea numeroase pentru a fi explicate într-o scurtă prezentare generală. Cu toate acestea, există anumite simboluri cheie care se repetă pe tot parcursul poemului și contribuie la temele sale centrale. Desigur, simbolul general este al unui Pământ pustiu, un pământ care este steril și neproductiv. Acest simbol este atât de extins încât s-ar putea aborda cel mai bine prin diferite alte simboluri care îl elaborează. Unul dintre acestea este simbolul primăverii. Poezia se deschide cu imagini ale primăverii care sunt aici simbolice atât pentru renaștere, ca în concepția tradițională , cât și pentru moarte. În acest pustiu, primăvara este o reamintire crudă a vremurilor în care regenerarea făcea

parte din ciclu, un timp de viață nouă, creștere și puritate. Primăvara în pustietate nu oferă ușurare sau viață nouă, ci doar stârniri plictisitoare de memorie și dor. În această lume moartă, primăvara scoate vorbitorul din somnul drogat al iernii și trezește dorința vulgară și pofta ieftină. Dar s-ar putea spune că această amintire și dor au condus poemul și „eroul" într-o căutare în căutarea ploii de primăvară care ar putea aduce regenerare, renaștere și viață nouă. Astfel, în mod simbolic, primăvara funcționează fie ca simbol al speranței, fie ca simbol al morții.

Simbolismul morții domină poemul de la pământul sterp al unui deșert, unde primăvara nu sosește niciodată, până la numeroasele aluzii la șobolani, cadavre, oase și moartea în viață. Fiind decorul poemului, nu se poate scăpa de acest peisaj mort și de decăderea sa canceroasă. Imaginile specifice ale decăderii și morții împânzesc poemul. În prima strofă, când vorbitorul deplânge izvorul ca un îndemn de regenerare, el vorbește despre aprilie „creșterea Liliacului din pământul mort" (53). Incongruența unui pământ mort care reproduc liliac este izbitoare și pune cititorii în alertă. Următoarea strofă duce această imagine a morții mult mai departe. Aici, copacul crește din „gunoaiele pietroase" într-un pământ pustiu unde „copacul mort nu oferă adăpost" (53). Acest poem evocă imagini ale distrugerii profunde din Primul Război Mondial pe tot teritoriul țării.

Într-adevăr, acest simbolism al morții este atât de răspândit în poem, încât cititorul începe să experimenteze monotonia apăsătoare pe care o exprimă locuitorii orașului ireal. La fel ca Sibila din epigraful poemului, furnicile locuitoare din pustie experimentează un fel de moarte vie în care nu cunosc adevăratele sentimente sau diferența dintre bine și rău – nu simt nimic . Simbolurile morții, decăderii și o posibilă oglindă de primăvară sau regenerare
trebuie să parcurgă vorbitorul *Divinei Comedie a lui Dante: iad, purgatoriu și, în sfârșit, paradis.* Deși Eliot nu ne oferă o descriere a paradisului în poemul său, atât aluziile la Dante, cât și promisiunea vagă a ploii de la sfârșitul poemului sugerează că ar putea fi în viitor pentru căutătorul poemului.

Orașul în sine este simbolic în poem. Deși se face referire în mod specific la Londra, peisajul poemului ar putea fi orice oraș. Acest lucru se potrivește cu acuzația mai mare a lui Eliot a civilizației moderne și a orașului modern, ca nucleu canceros al acestuia. Repetarea versului „Orașul Ireal" de-a lungul poemului ne atrage întotdeauna înapoi la această scenă, amintindu-ne că peisajul sterp și fără apă care sufocă toată viața este orașul modern. Mai exact, referințele la oraș agreg sexualitate lipsită de pasiune și licențioasă, suflete rătăcitoare și degradare industrială. Desigur, simbolul sugerează și alte orașe și alte vremuri ca spații ireale și sterile, populate de mulțimi de morți. După cum vedem în primul cânt, această imagine evocă *Divina Comedie a lui Dante* și cercurile iadului. Cu această aluzie, Eliot poate sugera istoria literară, o temă cheie în toată poezia sa, și poate întări evocarea sa a iadului și a purgatoriului care este orașul modern.

Două simboluri suplimentare sunt apa și focul. Într-adevăr, două dintre cânte sunt intitulate cu aceste simboluri: Canto III, „Predica de foc", este urmat de scurtul Canto

IV, „Moarte prin apă”. Astfel juxtapuse, simbolurile focului și apei ies în evidență dramatic. De-a lungul poemului, focul apare ca un simbol al poftei și, în Cantul III, mesajul central este transmis prin diverse exemple de sex fără iubire și alienarea goală care îl însoțește. În Canto II, „Un joc de șah”, viața sterilă și degradarea sexuală a femeii din clasa superioară este marcată de flăcări de lumânări, ardere și fum. Cu această - legătură simbolică cu pofta deja stabilită, predica focului se încheie cu rândurile „Arde arzător arzător arzător / Doamne, Tu mă smulgi” (64). Urmat de cântul „Moarte prin apă”, această linie sugerează o posibilă salvare. Arzând în pofta lui, protagonistul este smuls și „stins”, ca să spunem așa. Și deși insinuarea morții prin înec poate părea negativă, atunci când este citită atât în tradiția simbolismului creștin, cât și a literaturii de căutare, moartea prin înec promite renaștere pentru protagonist.

Extinderea simbolismului apei ca purificare și putredă, râurile funcționează ca simboluri centrale în acest poem. Râurile fac aluzie la texte istorice și comentează scena modernă a Londrei, permițând cititorului să vadă legăturile pe care Eliot le face cu literatura de căutare și poeții antici în timp ce caută să găsească regenerarea protagonistului său în orașul modern. Cantul III începe cu un râu care nu este deloc romanticizat sau idilic. Făcând aluzie la „Prothalamion” al lui Spenser, în care nimfele și iubiții lor
se adună lângă un râu pentru a se pregăti de nuntă, protagonistul notează că „nimfele au plecat toate” (60). Acolo unde scena lui Spenser este idilică, vibrantă și pură, simbolismul morții și al decăderii este transmis de râul modern al lui Eliot. Făcând aluzie la un alt râu, Leman în Babilon, Eliot sugerează că protagonistul este prins în acest pământ mortal. El descrie un șobolan care,

s-a strecurat încet prin vegetaţie
Târându-și pântecele moale pe mal
în timp ce pescuiam în canalul plictisitor. (60)

Această referire la pescuit face din nou aluzie la legenda Graalului Regelui Pescar, pe care Eliot a indicat-o în notele sale ca fiind mitul organizator din spatele poemului. Ca și legenda Regele Pescar al Graalului, protagonistul este prins într-un pământ sterp, așezat lângă un râu care nu mai este pur, ci mai degrabă populat de șobolani de râu și amestecat cu deșeuri industriale.

Stil și tehnică poetică

De când poemul a fost publicat pentru prima dată, s-a răspândit o ceartă asupra faptului că are coerență formală. Coerența poate fi găsită în rădăcinile structurale ale literaturii de căutare. Cu toate acestea, este important să știm că stilul poetic modernist, al cărui exemplu prin excelență este acest poem, este prin natură fragmentat, experimental, nesecvențial, aluziv și deschis. Nu se poate fixa pe Eliot de perete ca un fluture pentru examinare și disecție, pentru că poezia lui rezistă la fiecare pas la analize atât de simple. Mai degrabă, se preia din poemul lui Eliot o perspectivă asupra existenței

moderne care este transmisă la fel de mult prin temă și mesaj, cât și prin însuși stilul poemului: Existența modernă, conform lui Eliot și moderniștilor, este fragmentată, alienantă și neconcludentă. Stilul lui Eliot reflectă această poziție: este compus din fragmente din multe tradiții poetice și literare, voci ale contemporanilor săi, muzică modernă.

După cum am menționat anterior, se pot găsi referințe la tradițiile stilistice ale poeziei epice, ale literaturii de căutare și ale poeziei simboliste franceze în *The Waste Land.* Poemul epic este evocat de referințele și aluziile la *Divina Comedie a lui Dante,* care este considerată cel mai bun poem epic al literaturii italiene. De obicei, un poem narativ lung care prezintă un erou angajat într-o serie de aventuri care sunt esențiale pentru supraviețuirea și/sau istoria rasei sau țării sale, poemul epic este o formă străveche de care moderniștii au fost atrași pe scară largă. Le-a permis poeților și romancierilor deopotrivă să ia în considerare starea lumii moderne și să exploreze experiența interioară a eroului epic, adesea o figură Everyman în literatura modernă, care este defectuoasă, dar persevereză. În concordanță cu tradiția epică, poetul rămâne obiectiv și exterior

vasta acțiune a poemului, doar relatând încercările și aventurile eroului. În *The Waste Land,* acest „erou" este compus din mai multe voci și figuri, dintre care majoritatea funcționează pentru a ilustra încercările și obstacolele existenței moderne, dar unele dintre ele se unesc în personajul central al poemului, eroul. Acest erou modern este reticent în a aborda aventura și a depăși obstacolele. El este defect de desfrânarea trecută și nu este înzestrat cu niciun fel de forță anume. Cu toate acestea, eroul modern este important doar pentru aceste calități: acest erou ar putea fi oricine. După cum a clarificat analiza poemului, *The Waste Land* se bazează și pe tradiția literaturii de căutare. Importanța renașterii de către Eliot a acestei tradiții este potențialul pe care îl oferă pentru a găsi un scop în lumea modernă: acest scop fiind atât căutarea reînnoirii spirituale, cât și acea reînnoire în sine. Astfel, ambele aceste forme antice îi permit lui Eliot să abordeze temele sale mai mari atât prin formă, cât și prin conținut.

Stilistic vorbind, această poezie este și o pastișă de multe forme. Simboliștii francezi l-au ajutat pe Eliot să-și găsească atât propria voce, cât și conținut, dar l-au învățat și puterea evocatoare a simbolului. Aprecierea sa pentru simboluri este poate cel mai bine clarificată prin accentul pus pe un „corelativ obiectiv ", care îi permite poetului să surprindă emoția și sentimentul cu un simbol concret. Astfel, simbolismul central al acestui poem îi impregnează o apatie enervantă, care este situația centrală a populației moderne care și-a pierdut un centru spiritual. Simboliștii apreciau simbolul datorită distanței sale față de poet și totuși a capacității sale de a evoca un răspuns emoțional. Suspecti de capacitatea limbajului de a transmite sens în lumea modernă, unde semnificațiile au devenit suprautilizate și clișeate, poeților precum Eliot și simboliștii francezi au început să le pese mai puțin de sensul exact pe care l-au articulat și mai mult de expresia deplină a emoției care ar putea fi obținută prin artă și, mai ales în acest caz, prin utilizarea simbolurilor în poezie. Atât Eliot, cât și simboliștii erau mai puțin

preocupați de semnificațiile precise și mai interesați de simboluri atât pentru evocația lor emoțională, cât și pentru evocările diferitelor semnificații.

Stilul poetic al lui Eliot este în același timp unic și stratificat cu forme și referințe tradiționale. Acest lucru face poezia sa densă, aluzivă și notoriu de dificil de decodat. Într-adevăr, „decodare" este un termen potrivit tocmai pentru că din citirea operei sale se obține impresia că o căutare atentă a tuturor referințelor și stilurilor va dezvălui mesajul poemului. Acest lucru este atât adevărat, cât și fals. Este important să înțelegem aluziile literare ale lui Eliot și formele literare de la care împrumută și adaptează, dar ele nu vor dezvălui o pepiță de aur de adevăr care așteaptă să fie dezvăluită. Aluziile lui Eliot și numeroasele referințe stilistice oferă straturi peste straturi de sens, făcând astfel poemul dens și rezistent la interpretări singulare. În mare parte, acest lucru este tipic modernistului
literatură; este în mod notoriu neconcludent, sugerând mai multe semnificații mai des decât stabilirea unui singur adevăr sau mesaj. Acest lucru a apărut din neîncrederea scriitorilor față de afirmațiile adevărului absolut care fuseseră norma secolului precedent.

În ceea ce privește tehnica poetică, Eliot pionierii schimbă în formă poetică. Poemul său poate fi citit ca o serie de fragmente care nu pot fi înțelese corect decât în juxtapunere unele cu altele, așa cum a spus criticul RP Blackmur. *Terenul pustiu* poate fi, prin urmare, citit ca un act de curățare a limbajului de semnificațiile sale acumulate, pentru a putea fi reînnoit pentru contextul modern. În altă ordine de idei, poemul poate fi citit ca o adaptare modernă a miturilor antice care reunește tradiții și narațiuni care ar putea oferi sens și perspectivă asupra condiției moderne și, poate, o cale de ieșire din ea. În oricare dintre interpretări, trebuie remarcat tehnicile lui Eliot: El a conectat simboluri ale emoției pentru a evita evocarea lor victoriană a adevărurilor universale precum Dumnezeu și Imperiul, în care moderniștii erau profund neîncrezători; a explorat conștiința individuală pentru a capta oboseala și sterilitatea locuitorilor pustiului; și a reușit să reflecte înstrăinarea momentului modern prin tehnici precum juxtapunerea fragmentelor, aluzie stratificată și repetarea insistentă.

CONTEXT ISTORIC

Cele două poezii examinate în acest capitol au fost scrise în momente istorice foarte diferite. *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock* a fost publicat în 1917, dar scris și rescris din 1909, când Eliot studia filozofie la Harvard, până la publicarea sa. Eliot a început să scrie poezia în zilele pline din America lui Teddy Roosevelt și Anglia regelui Edward, când ambele țări erau prospere din punct de vedere economic, iar populațiile erau în general încrezătoare și optimiste în ceea ce privește viitorul. Cu toate acestea, mulți artiști și-au exprimat sentimentul că decadența și încrederea vremii dezvăluie un subcurs de disperare și gol. Cu siguranță vedem această disperare și gol în personajul lui J. Alfred Prufrock.

Bilanțul plictisitor al anului 1909 a fost răsturnat de Primul Război Mondial.

Războiul distructiv a dus la schimbări enorme în lumea modernă. *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock* a fost finalizat și publicat în mijlocul acestui război, iar Eliot locuia la Londra, nu la Cambridge, Massachusetts. Locuitorii Londrei au auzit zilnic relatări despre până la o mie de victime pe zi din război. În 1915, Londra a cunoscut primele atacuri aeriene ale germanilor. Acesta a fost și anul în care germanii au folosit pentru prima dată gaz otrăvitor în război. În 1916, bătălia de la Somme a luat viața a peste un milion de soldați. Și în 1917, anul a fost *Prufrock și alte observații*

publicat, Statele Unite intraseră în sfârşit în război. Stabilitatea Europei a fost literalmente distrusă între 1914 și 1918. Deși Eliot a fost îngrozit de război, odată ce Statele Unite au intrat în conflict, a încercat să se înroleze ca soldat. Nereușit în eforturile sale de a obține o numire militară, Eliot a rămas la Londra și a asistat la transformarea populației Londrei. Pe măsură ce oamenii erau din ce în ce mai șocați de război și de incomprehensibilitatea atâtor morți, mulți scriitori au comentat despre starea lor dezumanizată.

Publicat în 1922, *The Waste Land* a fost scris într-un moment istoric foarte diferit. Nu numai că lumea a suferit de pe urma impactului de durată al primului război total de pe continentul european, dar până în 1922 majoritatea oamenilor se temeau că pacea obținută la sfârșitul acelui război este foarte fragilă. Economiile Angliei și Statelor Unite mergeau foarte prost. Fascismul a câștigat puterea în Italia, poziționându-l pe Benito Mussolini drept cel mai tânăr premier din istoria acelei țări. Armata Roșie a atacat Vladivostik în 1922, dezvăluind puterea în creștere a comunismului sovietic. Europa din 1922 a fost un loc din ce în ce mai necunoscut și de rău augur, pe măsură ce diverse agende politice au început să se consolideze și a început marșul lent către un alt război mondial.

6

^^

Virginia Woolf
doamna Dalloway
(1925)

CONTEXT BIOGRAFIC

Născută în 1882, Adeline Virginia Stephen a crescut într-o familie numeroasă cu trei frați întregi, trei frați jumătate din prima căsătorie a mamei sale cu Herbert Duckworth și o soră vitregă din prima căsătorie a tatălui ei cu Minny Thackeray. Soții Stephens era o gospodărie victoriană plină de viață, în care Julia Stephen, mama Virginiei, ținea familia numeroasă și făcea o mulțime de lucrări de caritate îngrijindu-i pe cei săraci, în timp ce întreaga gospodărie era aranjată pentru a se adapta programului riguros de scris al tatălui. (Pe lângă scrisul său filozofic, Leslie Stephen, tatăl Virginiei, a fost redactorul Dicționarului *de biografie națională.*) În casa copilăriei ei, Virginia Stephen a avut multe șanse să se angajeze în dragostea ei pentru lectură și talentul ei pentru scris. Leslie Stephen i-a permis fiicei sale să aibă acces gratuit la biblioteca sa extinsă, unde Virginia citea cu voracitate. În primul ei jurnal, ea înregistrează lecturile lui Thackeray, Dickens, George Eliot, Trollope, Hawthorne, Washington și lucrările multor alții. Tatăl ei a creat o listă de lectură provocatoare și pentru fiica sa, care includea cele zece volume din viața lui Lockhart a lui Sir Walter Scott, *Revoluția Franceză a lui Carlyle* și istoria Angliei a lui Macaulay, printre multe altele.

Când avea nouă ani, Virginia Stephens a început un ziar de familie împreună cu fratele ei Thoby, numit „The Hyde Park Gate News". Ea scrie în jurnalul său despre anticiparea extremă pe care a experimentat-o când mama ei s-a așezat să citească fiecare număr nou. Pe lângă faptul că citește și scrie foarte mult, Woolf a încercat să participe la cursuri de istorie și greacă la King's College.

Londra, dar familia ei a simțit-o prea încordată pentru asta. Pentru o vreme, a fost instruită în limba greacă de Clara Pater, sora lui Walter Pater. Woolf era, după standardele noastre , foarte bine educat. Ea a tradus proza greacă, a învățat singură limba rusă pentru a putea traduce piese de Cehov și a continuat să citească pe scară largă în literatura și istoria clasică și contemporană de-a lungul vieții.

Mama lui Woolf a murit în 1895, declanșând prima dintre numeroasele căderi de nervi ale lui Woolf. Când tatăl ei a murit în 1904, Virginia și frații ei (Vanessa, Thoby și Adrian) s-au mutat la 46 Gordon Square din Bloomsbury. Thoby terminase facultatea și în acel moment studia pentru barou. Într-un efort de a păstra legătura cu prietenii săi din Cambridge, Thoby a inițiat joi seara obișnuită „la case" care au fost începutul a ceea ce a ajuns să fie numit Bloomsbury Group, o reuniune de tineri savanți și artiști care au examinat implicațiile culturale și politice ale lumii lor prin discuțiile, scrisul și arta lor. În timpul serelor lor, totul, de la stadiul artei în lumea modernă la politica locală și religia mondială, a fost discutat deschis și critic de către toți cei prezenți. Această libertate a subiectului și a companiei era o respingere directă a lumii victoriane în care crescuseră copiii Stephen – o lume în care bărbații și femeile nu vorbeau liber și deschis între ei. Woolf preda și literatură la Morley College în acest moment. Predarea ei, combinată cu oportunitatea de a-și exprima opiniile și de a se angaja în discuții sănătoase cu colegii ei, l-au ajutat pe Woolf să-și formeze opiniile despre artă, cultură și politica de gen. Într-adevăr, libertatea pe care i-a oferit-o această perioadă a vieții ei a fost un nou început. Woolf putea să-și exploreze mintea, scrisul și iubita ei Londra fără constrângerile și cerințele familiei și a dreptății care o împovăraseră în timpul creșterii ei victoriane.

Cu toate acestea, în această perioadă, Woolf a continuat să se lupte cu sănătatea mintală. Woolf a avut o altă criză nervoasă după moartea tatălui în 1904. În noiembrie 1906, iubitul frate mai mare al Virginiei, Thoby, a murit de tifoidă și, în 1907, Vanessa s-a căsătorit cu Clive Bell. Ambele evenimente au marcat pierderi critice pentru Woolf, care era profund legat de Vanessa și Thoby. În 1907, Virginia și Adrian s-au mutat în Piața Fitzroy, unde au continuat joi „la case" pe care Thoby o începuse în 1904 . La aceste serări Virginia l-a întâlnit pe Leonard Woolf, un coleg de clasă al lui Thoby și un jurnalist talentat și teoretician politic în sine. Virginia și Leonard s-au căsătorit în octombrie 1912. Între 1910 și 1915, Woolf era din ce în ce mai bolnavă și a vizitat mai multe case de bătrâni în încercarea de a-și gestiona boala. Într-adevăr, în 1913, la puțin peste un an după căsătoria ei, Woolf a încercat să se sinucidă și a petrecut timp într-un azil de bătrâni. În 1915, boala ei a fost
atât de gravă încât a dezvoltat o aversiune violentă față de bărbați, în special pentru Leonard, și a petrecut o perioadă lungă departe de el într-un azil de bătrâni.

Lupta Virginiei Woolf cu bolile mintale a durat o viață. Leonard a fost sprijinul ei de-a lungul vieții lor de căsătorie. El a încercat să-i ajute să-i calmeze zilele și să-i reducă fazele maniacale când ea nu și-a putut oferi odihna necesară. De fapt, a fost

ideea lui Leonard că o presă de tipar ar fi o distragere sănătoasă a atenției pentru Virginia – așa și-a început cariera editorială de mare succes. Presa lor Hogarth a fost înființată în 1917, iar prima lansare a prezentat lucrări atât ale lui Leonard, cât și ale Virginia. Această presă a devenit un efort de mare succes, dacă nu deosebit de profitabil, și a funcționat cu mult după moartea Virginiei în 1941. De fapt, s-a susținut că o anumită cantitate din succesul postum de care s-au bucurat mulți dintre scriitorii de la Bloomsbury se datorează parțial eliberării atentă de texte de către Hogarth Press și Leonard de-a lungul anilor.

În anii 1920, Woolf devenea o voce binecunoscută a noii generații de scriitori. În 1922, lucra la o colecție de eseuri, „The Common Reader"; aceasta a fost publicată în cele din urmă în 1925 de Hogarth Press. Această colecție de eseuri reflectă gândurile lui Woolf despre cum să citești literatura din trecut și cum să faci o punte între prezent și trecut. Printre numeroasele eseuri din volum se pot găsi „Despre a nu cunoaște limba greacă", „Note despre o piesă elisabetană", „Ficțiune modernă" și „Cum love ște un contemporan". Poate mai mult decât orice alt scriitor din generația ei, Woolf s-a angajat în revizuirea literaturii actuale și în scris eseuri. Între 1922 și 1925, în timp ce scria *doamnei Dalloway,* de exemplu, a scris șapte povestiri, numeroase recenzii de literatură nouă, eseuri critice și a ținut discursuri. În 1923, Woolf a scris unul dintre cele mai cunoscute eseuri ale sale despre generația ei de scriitori. Publicat în *Revista literară,* „Mr. Bennett și doamna Brown", îi asaltează pe edwardieni (în special pe Arnold Bennett) pentru caracterizările lor grele și descrierile exagerate. Woolf a susținut că generația ei a trebuit să spargă modelul romanului pentru a vorbi despre lumea radical schimbată din jurul lor.

Publicat în 1925, al patrulea roman al Virginiei Woolf, *Doamna Dalloway,* a spart într-adevăr modelul romanului. A stabilit-o ca o forță puternică în scena literară modernistă britanică și a fost prima dintre lucrările ei experimentale, care includ *To the Lighthouse, The Waves, Orlando* și *Between the Acts.* Scrisă în 1923 și 1924, *doamna Dalloway* reflectă atât în conținut, cât și în stil convingerea crescândă a lui Woolf că generația ei (pe care ea o numește georgienii după regele George) a avut multe de oferit în contextul unei scene culturale și literare radical modificate. Prin urmare, acest roman abordează o complexitate de probleme, de la schimbările sociale din Anglia postbelică la o chestionare.
a polarizării sexelor în societatea britanică, la o explorare intimă a interconexiunii dintre viețile individuale.

Pe lângă faptul că reflectă aceste teme, romanul răsună cu diferitele texte literare care au influențat-o pe Woolf în timp ce scria. Woolf citea *Ulise al lui James Joyce* în momentul în care scria *doamnei Dalloway.* Atât *Ulysses* , cât și *doamna Dalloway* au loc într-o singură zi, o trăsătură destul de neobișnuită pentru un roman de atunci și una care ar putea sugera că Woolf a provocat-o poate pe Joyce. Tot în acel moment, Woolf citea *Remembrance of Things Past a lui Marcel Proust,* Peacock's *Nightmare Abbey,*

Scott's *Old Mortality* și cărți de Thackeray, Chaucer, Homer, Platon, Ibsen și Euripides. În plus, există aluzii la Shakespeare și la mitul grecesc în romanul care oferă structură unui text altfel deschis unic. La fel ca Eliot și Joyce, printre alți scriitori moderniști, Woolf se gândea la literatura antică, recunoscând că, deși scriitorul modern trebuie să „o facă nouă", așa cum a afirmat Pound, ea trebuie, de asemenea, să folosească tradiția pentru a face acest lucru.

Doamna Dalloway este o realizare singulară care se bazează pe tradiția literară și pe inovațiile stilistice ale lui Woolf pentru a surprinde natura extraordinar de delicată și schimbătoare a conștiinței individuale. Romanul ghidează cititorul de-a lungul unei zile de iunie din 1923 în viața Clarissei Dalloway și a „dublului" ei, Septimus Warren Smith. În notele ei despre roman, Woolf a descris această lucrare ca un studiu al sănătății mentale și al nebuniei, în special în ceea ce privește dublarea lui Clarissa și Septimus: „Să presupunem că este conectată în acest fel: Sanitate și nebunie. Doamna D. văzând adevărul, SS văzând adevărul nebun" (citat în Showalter 138). Clarissa Dalloway, soția unui politician de clasă superioară, oferă conștiința „sănătoasă"; Septimus Warren Smith, un tânăr soldat șocat de obuze, îi oferă „nebunilor". Deși acești personaje nu se întâlnesc niciodată, tehnica narativă pe care o creează Woolf îi împletește ca și cum ar fi două părți ale aceleiași conștiințe. Dezvoltarea acestor două personaje și a altora din roman îi permite și lui Woolf să „critice sistemul social" (Jurnal Vol. II 248). Ea a fost deosebit de critică cu privire la modul în care polarizarea de gen a societății britanice a contribuit la război și a dus la suferințe extraordinare. Punctul de vedere narativ călătorește cu personajele romanului, transmise, așa cum este, de la unul la altul atunci când are loc cel mai mic contact. Prin aceasta vedem o gamă largă de perspective asupra societății pe care Woolf le-ar lumina și critica.

REZUMAT PARCELĂ

Romanul începe prin a urmări conștiința personajului central omonim, Clarissa Dalloway: „Și apoi, gândi Clarissa Dalloway, ce

o dimineață — proaspătă parcă eliberată copiilor de pe plajă. Ce ciocârlă! Ce plonjare!" Acesta este gândul doamnei Dalloway în timp ce iese în pragul ușii ei și pleacă în scena londoneze pentru a cumpăra flori pentru petrecerea pe care o va găzdui seara, petrecere la care va participa prim-ministrul Angliei (3). Când Clarissa iese în această dimineață londoneze, își amintește că a deschis ușile franceze în casa părinților ei, Bourton, pentru a „cufunda" în aer curat. Această amintire o conduce, la fel ca multe alte momente și experiențe din cursul acestui roman, să reflecteze asupra tânărului ei pretendent, Peter Walsh, a cărui cerere în căsătorie a respins-o cu peste treizeci de ani în urmă. Astfel, în primele câteva paragrafe ale romanului, suntem introduși în tiparul designului lui Woolf: Fluxul de conștiință al personajelor centrale ne va conduce din prezent în trecut

doar cu cel mai idiosincratic declanșator. Trebuie să ne lăsăm conduși prin țesătura acestui design, învățând să identificăm atât markerii memoriei, cât și modelele textuale care vor semnala o schimbare de punct de vedere sau de timp.

În timp ce Clarissa iese în stradă, Big Ben bate ceasul, ceea ce o face pe Clarissa să reflecteze la cât de mult iubește Londra. Aceasta este prima dintre multele referințe de-a lungul romanului la sunetul fie a Big Ben, fie a altor ceasuri publice, mai mici. Aceste ceasuri vor marca orele zilei și dezvoltarea intrigii (Este de remarcat faptul că titlul de lucru al lui Woolf pentru roman a fost *The Hours.*) La intrarea în St. James's Park, Clarissa se întâlnește cu un prieten din tinerețe, Hugh Whitbread. Hugh îi spune că soția lui Evelyn este bolnavă, dar că va încerca să participe seara la petrecerea Clarissei. Această întâlnire duce gândurile Clarissei înapoi la Bourton și la cei – inclusiv Hugh – care au fost acolo în vara când ea a respins cererea în căsătorie a lui Peter Walsh. Amintirile ei o poartă prin parc, dezvăluind conflictele și dezacordurile pe care le-a avut cu Peter Walsh, chiar dacă dezvăluie afecțiunea ei constantă pentru el.

Reflectând visător la experiența revigorantă a plimbării în Londra, Clarissa se trezește uitându-se în vitrina magazinului lui Hatchard și gândindu- se ce cadou ar putea cumpăra pentru bolnava Evelyn Whitbread. Ochii ei se sprijină pe o copie deschisă a *Cymbeline* a lui Shakespeare și citește următoarele rânduri: „Nu vă mai temeți de căldura soarelui / Nici de furiile furioase ale iernii". Aceste rânduri o fac pe Clarissa să reflecteze la tristețea lumii ei de după Primul Război Mondial și la „fântâna de lacrimi" pe care a produs-o (9). Nemulțumită de posibilele cadouri disponibile la Hatchard, Clarissa se îndreaptă spre Bond Street și reflectă asupra vieții și caracterului ei într-o dispoziție de finalitate de mijloc. Ea concluzionează că ar fi mai degrabă să fie diferită: „lent și impunător", „destul de mare", „interesată de politică ca un bărbat" (10). Ea se descrie pe sine ca o „siluetă îngustă de mazăre; un chip ridicol, cu ciocul ca al unei păsări" (10). Acest
descrierea doamnei Dalloway ca o pasăre se repetă pe tot parcursul romanului și va fi în cele din urmă una dintre numeroasele legături dintre ea și Septimus Warren Smith, veteranul șocat de obuze al Războiului Mondial.

Clarissa intră în florăria lui Mulberry pentru a alege florile pentru petrecerea ei. Sunetul unei mașini care trage înapoi pe stradă o surprinde pe Clarissa și o face să creadă că a fost tras un foc. Auzind „explozia violentă" și observând mașina cu jaluzelele trase, oamenii de pe trotuar speculează dacă mașina îl transportă pe prim-ministru. Aceeași mașină și explozia ei servesc ca o tranziție pentru punctul de vedere narativ de la Clarissa la dublul ei, Septimus Warren Smith. De asemenea, martor la „explozie", Septimus devine speriat și confuz, convins că mulțimea s-a adunat pentru că blochează drumul; se teme că toți îl privesc și îl arată cu degetul. Într-adevăr, mulțimea care se adună și concentrarea asupra automobilului îi amenință echilibrul în timp ce experimentează „această adunare treptată a totul într-un singur centru în fața ochilor lui, de parcă o groază ar fi ieșit aproape la suprafață și ar fi fost pe cale să ia

foc, l-a îngrozit" (15). Apoi, punctul de vedere narativ revine la Clarissa, în timp ce meditează asupra ocupanților mașinii.

„Probabil este regina, se gândi doamna Dalloway, care iese din Mulberry's cu florile ei" (16). Spre deosebire de alarmarea lui Septimus cu privire la posibilitatea ca vreo „groază" să „prindă flăcări", Clarissa reflectă bucuroasă asupra focalizării întregii atenții – regina, prințul de Wales sau prim-ministrul. Și acest gând o conduce pe Clarissa înapoi la petrecerea pe care o găzduiește chiar în seara aceea. În timp ce Clarissa reflectă asupra ocupanților mașinii, trecerea acesteia prin Bond Street îi face pe toți trecătorii, proprietarii de magazine și băutorii din pub-uri să se gândească la „morți; a drapelului; al Imperiului" (18). Așa cum frunzele căzute ar putea flutura în timp ce o mașină trece pe un drum în toamnă, narațiunea urmărește mașina și reacțiile oamenilor care o observă de pe stradă. Woolf oferă perspectivele londonezilor de toate clasele pe măsură ce trece regalitatea, urmând mașina gri până la porțile Palatului Buckingham, unde o mulțime de oameni săraci s-a adunat pentru a arunca o privire asupra regalității (și pentru a simți privirea regalității asupra lor). Dar, exact în momentul în care clopotele bat ora 11 și mașina trece în cele din urmă prin porțile palatului, toți ochii sunt concentrați asupra unui avion cu skywriting care urmărește o reclamă pentru caramelul englezesc. Astfel, comerțul și „progresul" se amestecă în adorația regalității în scena modernă.

Începând o secțiune care surprinde diverse puncte de vedere, Lucrezia Warren Smith încearcă să urmeze ordinele doctorului Holmes și să-și scoată soțul din întuneric arătând spre avionul care scrie pe cer deasupra lor în timp ce stau pe o bancă din Regent's Park. Dr. Holmes a insistat că acolo
nu este nimic în neregulă cu Septimus. Ca în contrast direct cu afirmațiile pompoase ale doctorului Holmes, narațiunea dezvăluie că Septimus, în acel moment, este convins că copacii comunică cu el și că sunetele copiilor și ale mașinilor din jurul lui semnalează nașterea unei noi religii. Lucrezia se îndepărtează de soțul ei pe bancă. Singură și izolată într-o țară străină (a cunoscut și s-a căsătorit cu Septimus în țara natală, Italia), se simte neputincioasă și incapabilă să-și ajute soțul nebun. Schimbul narativ al Warren-Smiths este întrerupt de Maisie Johnson care cere indicații către intrarea în metrou. De aici, Maisie poartă narațiunea, îngrijorându-se de bărbatul „ciudat" și de soția lui „cu aspect străin", ambii părând să fie într-o astfel de suferință. "Groază! groază! a vrut să plângă" (27). Din reflecția lui Maisie asupra cuplului, punctul de vedere narativ trece la doamna Dempster, care stă să hrănească veveriței coji de pâine. Doamna Dempster observă comportamentul tineresc al lui Maisie și reflectă asupra propriei ei viață, pierderilor, realizărilor și dorințelor neîmplinite. Ea reflectă la avion și la călătoriile pe care și-ar fi dorit să le facă. De la ea, narațiunea este transmisă la alți londonezi care își trăiesc viața și observă avionul care scrie cerul.

În pragul ei, Clarissa se întreabă ce anume îi face pe toți să se uite în sus. Astfel, avionul transmite narațiunea înapoi personajului central, doamna Dalloway, chiar dacă

o leagă de oamenii de pe străzile londoneze. Intrând în casa ei, Clarissa este absorbită de „bolta rece" a casei ei și se simte ca „o călugăriță care a părăsit lumea și simte în jurul ei vălurile familiare și răspunsul la vechile devotații" (29). Întâmpinată de trăsăturile familiare ale vieții ei de doamnă Clarissa Dalloway, ea primește cu un șoc subtil de abandon vestea că Richard va lua prânzul cu Lady Bruton fără ea. Se consolează cu replicile din *Cymbeline* pe care le-a citit în vitrina lui Hatchard: „Nu vă mai temeți", a spus Clarissa. Nu vă mai temeți de căldura soarelui" (30). Clarissa trece de la o dispoziție veselă la a se simți „deodată zguduită" și ca o călugăriță. Ea se retrage în dormitorul ei solitar de la mansardă pentru a se odihni. Gândind la natura solitară și liniștită a vieții ei ca doamnă de vârstă mijlocie Dalloway, Clarissa își amintește din nou de tinerețea ei la Bourton și de o altă figură centrală din acea viață, prietena ei Sally Seton. Fusese îndrăgostită de nesăbuită și îndrăzneață Sally. Fusese o dragoste pe care ea își dă seama că nu o simți pentru un bărbat; este ca și cum cineva este în legătură cu persoana iubită și o protejează. Ea își amintește „cel mai rafinat moment din întreaga ei viață" când Sally o sărutase în grădină (35). Reacția ei fusese o revelație, un „sentiment religios". Au fost întrerupți de Peter Walsh, despre care ea simțea că încearcă să-i despartă. Această intruziune a lui Peter o duce înapoi la gânduri despre propria ei îmbătrânire și fragilitatea ei după criza de gripă prin care trecuse după război.

Mai târziu, în timp ce Clarissa stă în salon și repare o ruptură în rochia pe care o va purta în acea seară și reflectând din nou la replicile din *Cymbeline,* are o vizită neașteptată a lui Peter Walsh. Ea nu citise scrisoarea care anunța călătoria lui la Londra din India pentru a-și vedea avocații despre căsătoria cu Daisy, o femeie care este căsătorită și trebuie mai întâi să obțină divorțul. Pe măsură ce vizitează, ei evaluează fiecare. Peter se joacă cu cuțitul de buzunar și devine agitat în legătură cu viața inactivă a Clarissei ca soție de politician. Sub toate acestea se află amintirea pe care o împărtășesc amândoi despre respingerea ei a cererii lui în căsătorie cu mulți ani în urmă. Peter, emoționat de întâlnirea lor și de sentimentele pe care le-a trezit, pleacă brusc când fiica Clarissei și a lui Richard, Elizabeth, intră în cameră. Clarissa strigă după el: „Amintește-ți petrecerea mea", când Big Ben lovește la 11:30.

Punctul de vedere narativ rămâne cu Peter în timp ce se plimbă prin Londra, încântându-se de respingerea lui Clarissa cu atâta timp în urmă și observând soneria diferitelor ceasuri în jurul lui, amintindu-i cititorului trecerea timpului. Petru, de asemenea, reflectă asupra îmbătrânirii sale. El trece pe lângă un grup de soldați care mărșăluiesc spre Whitehall și constată că nu mai poate ține pasul cu ei. El le admiră disciplina și vigoarea, chiar dacă naratorul ne reamintește că tocmai această uniformitate a mișcării este cea care a pus viața să se odihnească „sub un pavaj de monumente și coroane de flori", „drogat într-un cadavru rigid și holbat al disciplinei" (51). Admirația lui Peter pentru pregătirea militară a acestor tineri cadeți năuciți este acretă de această amintire a războiului și a morții, la fel cum trecerea regalității în mașină este pătată de amintirile morților din război.

Peter Walsh traversează Trafalgar Square, simțindu-se mai tânăr decât s-a simțit de ani de zile și observă o tânără frumoasă care devine în mintea lui „acea femeie pe care a avut-o întotdeauna în minte” (52). El o urmărește în timp ce trece prin Londra și se gândește să o invite să bea o înghețată cu el. Pe măsură ce ea intră în cele din urmă într-o casă roșie plată de „nepotrivire vagă”, distracția lui este „fărâmată în atomi” și își amintește de vocea Clarissei care spunea: „Amintește-ți petrecerea mea” (54). Sfârșind în Regent's Park, Peter împărtășește o reverie asemănătoare cu gândurile anterioare ale Clarissei despre Londra și mândria cuiva de a aparține ei. Peter moțește să doarmă pe o bancă în parc și are un vis curios despre un călător solitar asemănător lui Ulise și o bătrână care își pierde fiii în luptă. Se trezește cu tresărire, spunându-și „moartea sufletului”. Această replică îl readuce la amintirea unei ceartări pe care a avut-o cu Clarissa la Bourton, un dezacord care i-a dezvăluit moartea sufletului ei din cauza proprietății britanice sau a clasei superioare (58). Acest lucru îl readuce la convingerea sa timpurie că Clarissa se va căsători cu Richard Dalloway și la ultima lui ceartă cu ea, când s-a lovit de duritatea și rigiditatea ei familiară.

Tot în Regent's Park, Lucrezia și Septimus Smith așteaptă până când este timpul să plece la întâlnirea cu Sir William Bradshaw, un medic care l-ar putea ajuta pe Septimus cu nebunia sa, deși Bradshaw preferă să o numească „lipsă de proporție”. Punctul de vedere narativ îl revine în primul rând Lucrezia, care se străduiește să înțeleagă schimbarea ciudată a soțului ei de la bărbatul pe care l-a cunoscut și s-a căsătorit în Italia la bărbatul nervos care stă pe bancă și ține o conversație imaginară cu fostul său prieten Evans, care a fost ucis în război. Ea se ceartă cu el în mintea ei, observând că și-a părăsit casa și țara pentru a fi cu el, că toată lumea și-a pierdut prietenii și cei dragi în război și că trebuie să scoatem această tristețe din minte. Septimus, între timp, se luptă cu credința că el este „stăpânul oamenilor” care a fost „chemat să audă adevărul”. Acest adevăr îi vine de la păsările din jurul lui și dintr-o viziune a unui câine care se transformă în om înaintea lui. Vorbind cu sine, el percepe frumusețea lumii din jurul său și unitatea tuturor sunetelor; acesta, își dă seama, este adevărul. Gândurile îi sunt întrerupte de soția sa, Lucrezia, care îi cere ora. Îl vede pe Peter Walsh mergând spre ei pe potecă; încurcându-l pe Petru cu prietenul său mort, Evans, care vine spre el, el strigă: „Pentru numele lui Dumnezeu, nu veni” (70).

Trecând pe lângă cuplul pe bancă, Peter le observă nefericirea și se întreabă în ce probleme ar putea fi. Retrăgându-se de la această scenă intimă, Peter poartă punctul de vedere narativ. Spre deosebire de familia Warren Smith, starea lui de spirit este înălțată de scena din jurul său, „Niciodată nu a văzut Londra să arate atât de încântător” (71). Peter reflectă la cât de schimbată a fost Londra în ultimii cinci ani în care a fost plecat, 1918–1923. El constată o nouă deschidere, în presă și în comportamentele oamenilor – în special în comportamentul femeilor. Și acest gând îl duce la Sally Seton și Clarissa. El a respectat „Sally sălbatică, îndrăzneață și romantică!” – deși a fost surprins că a primit o scrisoare de la ea în care anunța că se va căsători și va locui într-o casă mare

de lângă Manchester (72).

Peter adoarme și punctul de vedere narativ se schimbă brusc către Lucrezia Warren Smith, care așteaptă să traverseze drumul, în timp ce ea și Septimus se îndreaptă spre biroul doctorului Bradshaw. Din Lucrezia, naratorul ne duce înapoi în trecutul lui Septimus, dezvăluind dragostea lui pentru literatură și pentru domnișoara Isabel Pole, care a ținut prelegeri despre Shakespeare. Narațiunea dezvăluie un tânăr sensibil ai cărui părinți sperau să-l distingă prin darul lor de nume, un tânăr care a plecat să lupte într-un război „pentru a salva o Anglia care consta aproape în întregime din piesele lui Shakespeare și domnișoara Isabel Pole" (86). Se remarcase ca soldat, fusese promovat și dezvoltase o prietenie fermă cu ofițerul său comandant, Evans. Aflăm că atunci când Evans a murit, Septimus nu a arătat nicio tristețe, ci a continuat și a câștigat promovarea. S-a căsătorit cu Lucrezia

o panică tot mai mare pe care nu o mai putea simți „în viață". Această panică îi depășește în cele din urmă viața.

În timp ce Big Ben bate ora douăsprezece, naratorul leagă Clarissa Dalloway și Septimus Smith, observând că tocmai la această oră Clarissa „și-a așezat rochia verde pe pat, iar Warren Smiths au mers pe Harley Street" pentru a-și păstra întâlnirea cu Sir William Bradshaw (94). Soții Warren Smith se întâlnesc cu Dr. Bradshaw în biroul său din Harley Street. Bradshaw îi spune Lucreziei că este o chestiune de drept; acum că Septimus a menționat sinucidere, trebuie să meargă la o casă de la țară și „odihnește-te, odihnește-te, odihnește-te" (96). Lucrezia disperă, convinsă că a fost abandonată de Bradshaw, despre care credea că îi va ajuta. După ce Bradshaw îi spune Lucreziei că soțul ei nu are „simțul proporției", o altă voce narativă pompoasă oferă o disertație lungă despre zeița „proporției" a lui Sir Bradshaw și despre modul în care ea l-a determinat să prospere și să reușească (99). Dar această zeiță are o soră, ni se spune, și numele ei este „conversie". Conversia „se sărbătorește cu voința celor slabi". Această zeiță „oferă ajutor, dar dorește putere" (100). Și imediat Lucrezia vede că Sir William Bradshaw este și el devotat zeului convertirii. Ea știe că el „a aruncat" și „a devorat" pe cei slabi și „ea nu i-a plăcut bărbatul" (102).

În urma acestei scene, punctivul Hugh Whitbread preia punctul de vedere narativ în timp ce se îndreaptă pe Oxford Street pentru a lua prânzul cu Richard Dalloway și Lady Bruton. În timpul prânzului și al muncii lor, Lady Bruton menționează că Peter Walsh s-a întors la Londra după o scanare cu „o femeie". Petrecerea se mișcă stângaci în jurul subiectului, reflectând asupra defectului inefabil al personajului lui Peter Walsh. În drum spre casă, Richard îi cumpără Clarissei un buchet de trandafiri roșii și albi și îi duce acasă, intenționând să-i spună soției sale că o iubește. Apropiindu-se de ușă, aude Big Ben bătând la ora trei, „în primul rând avertismentul, muzical; apoi ceasul, irevocabil" (117).

Richard o găsește pe Clarissa la biroul ei, agitată pentru că trebuie să invite o femeie plictisitoare la petrecerea ei și pentru că fiica ei Elizabeth este închisă la etaj, în camera

ei, cu domnișoara Doris Kilman, o fanatică religioasă cu care Elizabeth a petrecut mult timp în ultima vreme. Richard îi dă florile Clarissei, vorbește despre prânzul său, despre întoarcerea lui Peter Walsh și interpretează relația lui Elizabeth cu domnișoara Kilman ca „o fază". Pleacă într-o comisie din Parlament după ce a insistat ca Clarissa să se odihnească timp de o oră. Iar Clarissa reflectă asupra angajamentului său și dragostei lui nerostite (căci el nu i-a spus soției sale că o iubește). Clarissa remarcă pentru sine că există o „demnitate", o „singurătate" în oameni care trebuie respectate, chiar și în căsătorie. Spre deosebire de Peter Walsh, Richard respectă acea singurătate din Clarissa. În timp ce ea încearcă să se odihnească pe canapea,
Clarissa descoperă că este agitată atât cu Peter, cât și cu Richard pentru că nu apreciază că dă petreceri. Peter o bate joc de ea, numind-o „gazda perfectă". Richard, pe de altă parte, pur și simplu nu înțelege de ce s-ar entuziasma atunci când nu este bine pentru sănătatea ei. Clarissa concluzionează că nu are alte talente și că dă petreceri ca „o ofrandă" vieții însăși: Pentru că „a iubit viața", a făcut petreceri, „a fost o ofrandă; a combina, a crea" (122).

Elizabeth intră liniștită în cameră, lăsând ușa întredeschisă, iar domnișoara Kilman care ascultă stă chiar afară. Ca și cum ar respinge antipatia lui Clarissa față de ea, Doris Kilman își asumă punctul de vedere narativ și protestează că, da, a stat pe palier, dar „avea motivele ei" (123). „Fusese înșelat" fericirea de fată, își pierduse slujba în timpul războiului pentru că nu era dispusă să condamne pe toți nemții și era amară și resentită față de toate femeile din clasa și gradul lui Clarissa. Dar îl găsise pe Dumnezeu în urmă cu doi ani. Și acum, când Clarissa iese să-și ia rămas bun de la ei în timp ce pornesc să facă cumpărături la magazinele Armatei și Marinei, ea poate privi cu „o seninătate constantă și sinistră la doamna Dalloway", pentru că Dumnezeu a ajutat-o să-și transforme invidia în milă (125). În timp ce domnișoara Kilman și Elizabeth pleacă, Clarissa se întoarce în salon reflectând la „dragoste și religie". Ea încearcă să-și - amintească dacă a încercat vreodată să „convertize" pe cineva și ajunge la concluzia că „dragostea și religia" distrug „intimitatea sufletului" (127). Gândindu-se la dragoste, la intimitatea sufletului și la oamenii care încearcă să-i forțeze pe alții să se convertească la așteptările lor, Clarissa este întreruptă de Big Ben care bate jumătate de oră, trei și jumătate. Și în timp ce ceasul mai mic, „care suna întotdeauna la două minute după Big Ben", intervine, Clarissa își imaginează valul timpului său împroșcându-se peste Doris Kilman, un gând care îi transmite domnișoarei Kilman punctul de vedere narativ (128).

După cumpărături, domnișoara Kilman și Elizabeth beau ceai împreună. Domnișoara Kilman o simte că Elizabeth se îndepărtează de ea. Elizabeth dorește să iasă la aer curat, departe de nevoia domnișoarei Kilman și de presiunea cumpărătorilor. La despărțire, domnișoara Kilman ajunge la Abație, unde caută odihnă prin rugăciune din invidia și amărăciunea ei. Elizabeth face o plimbare cu autobuzul prin Londra și ajunge să meargă pe Strand, contemplând cariera pe care i-ar putea plăcea și atracția așteptărilor de la oameni precum mama ei și Doris Kilman. Conștientă de datoria ei de

a participa la petrecerea mamei ei, se urcă într-un omnibus cu destinația Westminster.

Având Strand ca punct de schimb, punctul de vedere narativ se mută către Septimus, care urmărește cum se joacă lumina pe obiectele din apartamentul lor și pe Strand dincolo. Septimus aude natura afară respirând chiar liniile din *Cymbeline* pe care Clarissa Dalloway le-a citat de două ori în cursul
ziua: „Nu vă mai temeți... nu vă mai temeți" (139). Apoi, parcă eliberat de chinurile lui, totul este din nou normal. El și Lucrezia glumesc despre o pălărie pe care o face pentru doamna Peters, fiica căsătorită a proprietarei. Septimus îi spune căciula de maimuță a unui șlefuitor de organe și amândoi râd. Împreună, modelează o pălărie mai potrivită și sunt mulțumiți de realizarea lor reciprocă. Se instalează în rutina plăcută a serii lor. Ea îi citește ziarul. Pe scurt, el este fericit. Apoi devine din nou anxios și se gândește la doctorii Holmes și Bradshaw. Lucrezia insistă că nu vor fi despărțiți. Auzind voci pe scări, se duce să vadă cine este acolo și îl găsește pe doctorul Holmes. Ea insistă că nu-și poate vedea soțul. Ascultând schimbul lor, Septimus îl aude că Holmes o pune deoparte și urcă scările. Șuruburi Septimus. „Dar nu; nu Holmes; nu Bradshaw", își spune el (149). Când Holmes intră în cameră, Septimus se aruncă „să se arunce în mod viguros, violent pe balustrada zonei doamnei Filmer" la un etaj mai jos (226). Dr. Holmes îi dă un sedativ Lucreziei, iar narațiunea este preluată de Peter Walsh, care aude o ambulanță, probabil cea care va recupera corpul neînsuflețit al lui Septimus.

Apropiindu-se de hotel, Peter Walsh consideră ambulanța „unul dintre triumfurile civilizației". Pentru Peter, întors recent din India, ambulanța înseamnă „eficiența, organizarea, spiritul comunal al Londrei" (151). Mergând mai departe spre hotelul său, Peter se gândește la o teorie pe care Clarissa a avut-o când era tânără: ea credea că toți oamenii sunt într-un fel conectați, astfel încât, odată ce partea văzută din noi dispare, „cel nevăzut ar putea supraviețui, să fie recuperat cumva atașat de această persoană sau de aceea" (153). Această amintire oportună reiterează legătura dintre Septimus și Clarissa. Când Peter ajunge la hotel la ora șase, găsește o scrisoare de la Clarissa în care îi spune cât de „ceresc" a fost să-l vezi. Peter ia cina la hotel și merge la casa Dalloway pentru petrecerea Clarissei.

Observând-o pe Clarissa drept „gazda perfectă", așa cum a spus odată că ar fi dacă s-ar căsători cu Richard Dalloway, Peter Walsh regretă că a participat la petrecere. El nu cunoaște pe nimeni și o critică foarte mult pe Clarissa, în timp ce ea salută fiecare oaspete cu: „Ce încântător să te văd!" (167). Clarissa își simte judecata. Ea se teme că petrecerea va fi un „eșec total". Ea se reproșează pentru că a încercat să o facă. Apoi, Clarissa spionează un oaspete care continuă să vorbească, în timp ce el „bat înapoi" perdeaua care a suflat în cameră, iar cu acest gest ea este convinsă: „Deci nu a fost un eșec până la urmă! Avea să fie totul în regulă acum – petrecerea ei. Începuse. Începuse" (170). Pe măsură ce partidul decolează, prim-ministrul sosește și face turul cu Clarissa și Richard. Între timp, personajele rămase din tinerețea Clarissei la Bourton sosesc

separat: Hugh Whitbread și Sally Seton (acum numită Lady Rosseter). Sally și Peter se stabilesc împreună și vorbesc despre vremurile vechi.

Sir William și Lady Bradshaw ajung târziu, oferind drept scuză sinuciderea unui tânăr care fusese în armată (Septimus Warren Smith). Și Clarissa reflectă „în mijlocul petrecerii mele, iată moartea" (183). Ea este nemulțumită de știri și simte o rudenie cu Septimus, deși nu a auzit numele lui. Ea intuiește suferința lui Septimus la „forțarea sufletului" lui Bradshaw și consideră moartea un act de sfidare. Ea concluzionează că „Se simțea într-un fel foarte asemănător cu el – tânărul care se sinucise. Se simțea bucuroasă că el făcuse asta; aruncat-o. Ceasul batea. Cercurile de plumb s-au dizolvat în aer" (186). Romanul se încheie când Clarissa, în cele din urmă nu mai are datoria de a-și îngriji toți oaspeții, se îndreaptă să discute cu Peter Walsh. El reflectă: „Ce este această teroare? ce este acest extaz? își spuse el. Ce mă umple de o emoție extraordinară? Este Clarissa, spuse el. Căci acolo era ea" (194).

DEZVOLTAREA CARACTERULUI

Doamna Dalloway este un roman care explorează conștiința personajelor cheie , cel mai semnificativ Clarissa Dalloway și dublul ei, Septimus Warren Smith. Ca personaj, Clarissa Dalloway a venit atât pentru laude, cât și pentru critici; Însăși Woolf a scris în jurnalul ei că se temea că Clarissa va fi „prea rigidă, prea strălucitoare și plină de luciu" (*Diary* Vol. II, 272). Într-adevăr, Clarissa a fost criticată ca fiind o snob de clasă superioară, o simplă socialită. În roman, atât Doris Kilman, cât și Peter Walsh exprimă această critică, unul convins că și-a bătut „viața departe", celălalt numind-o „gazdă perfectă". Cu toate acestea, Clarissa Dalloway este o victimă a sistemului social pe care Woolf îl interoghează, ca și Septimus. Deși sănătoasă, Clarissa se luptă cu îndoiala cu privire la semnificația vieții ei. Ca membru de sex feminin a clasei superioare, opțiunile ei au fost puține. Acum o femeie de 52 de ani, este descrisă ca fiind călugăriță și fecioară. Se teme de moartea ei și este sensibilă la criticile pe care nu are nimic de oferit lumii, o critică adresată de Doris Kilman (deși nu i-a vorbit niciodată direct Clarissa Dalloway). Opțiunile limitate pe care Clarissa le-a avut ca fată din clasa superioară sunt aduse acasă de amintirile ei din tinerețe și de alegerea ei cu mult timp în urmă de a respinge oferta de căsătorie a lui Peter Walsh și de a o accepta pe cea a lui Richard Dalloway. Să ai de ales doar între a te căsători sau a nu te căsători nu este eliberator. Clarissa s-ar putea căsători cu Peter, un romantic care dorea ca ea să-și îmbrățișeze idealismul, sentimentul de dragoste și dorința de schimbare socială. Peter era frustrat că Clarissa nu părea să vrea să treacă dincolo de limitările impuse atunci clasei și sexului ei. Clarissa este speriată de dorința lui de a urma focul. În schimb, ea îl alege pe Richard Dalloway, sigur, stabil, amabil și conservator. Oferte de căsătorie cu Dalloway

Clarissa rolul clar și bine stabilit al soției politice. Ea reflectă la alegerea ei de-a lungul romanului și de două ori ajunge la concluzia că respectul lui Richard pentru intimitatea ei este ceea ce este de preferat unei vieți cu Peter, care a fost mereu cu gândurile ei.

Cu toate acestea, deși Woolf a început să scrie romanul ca o reflecție asupra unui anumit set social și a „conștiinței de partid", așa cum a numit-o Woolf în jurnalul ei, a devenit ceva cu totul diferit. Pe măsură ce lucrarea a devenit un roman, Woolf a scris: „Vreau să dau viață și moarte, sănătate mintală și nebunie; Vreau să critic sistemul social, și să-l arăt la lucru, în cea mai intensă sa" (*Jurnal,* Vol. II, 248). La început, Woolf intenționa ca Clarissa să moară în roman. Prin crearea unui dublu pentru ea în personajul lui Septimus Warren Smith, Woolf a reușit să-și atingă obiectivul de a arăta atât „viață, cât și moarte, sănătate mintală și nebunie". Căci, acolo unde Clarissa este sănătoasă, Septimus este nebun și se sinucide până la sfârșitul romanului.

Cunoașterea intimă a lui Woolf despre instituția medicală care a rezultat din propria ei „nebunie" a modelat construcția ei atât a personajului lui Septimus, cât și a medicilor care încearcă să-l trateze. Septimus Warren Smith este un tânăr veteran al Primului Război Mondial. Aflăm că înainte de război era un iubitor de literatură și cultură; a fost mai ales un iubitor al operelor lui Shakespeare. Suflet sensibil forțat să joace rolul unui combatant, acum, la câțiva ani după război, Septimus suferă de șoc de obuz (un concept introdus pentru prima dată în instituția medicală în 1922). Septimus a devenit convins că incapacitatea lui de a simți în momentul morții prietenului său în timpul războiului l-a condamnat la statut penal. Își imaginează că păsările din copaci vorbesc greacă și îi trimit mesaje. Îl vede pe prietenul său mort (Evans) apropiindu-se de el prin Regent's Park și îl vede în spatele zidurilor apartamentului său. Percepția lui Septimus despre lumea Londrei postbelice este aceea a nebunilor. Cu toate acestea, ceea ce este atât de izbitor la punctul de vedere al lui Septimus este sănătatea mentală pe care o conține: El vede legătura dintre toate ființele vii, natura tragică a războiului pentru întreaga societate umană și daunele provocate de forțarea sufletelor să se conformeze de dragul teoriilor și credințelor. În acest fel, Septimus seamănă foarte mult cu Clarissa. Clarissa este sensibilă la conexiunile dintre oameni. Ea caută să creeze legături cu partidul ei. Asemenea lui Septimus, ea dezvăluie împotriva celor care „forțează sufletul", o linie pe care atât Clarissa, cât și Septimus o folosesc de mai multe ori în roman pentru a-i descrie pe cei pe care îi percep a fi tirani sau fanoși, precum Sir William Bradshaw.

Peter Walsh este personajul care primește cea mai mare atenție narativă după Clarissa și Septimus. La fel ca ei, este un outsider: nu se încadrează în buna funcționare a guvernului precum Richard Dalloway sau Hugh Whitbread (al căror nume își dezvăluie calitățile milquetoast). Ca tinerii

om care a cerut-o în căsătorie pe Clarissa, Peter Walsh era un romantic care credea în schimbarea socială, schimbarea, de fapt, de care Clarissa se temea. Clarissa observă că el ar fi pus-o să împartă totul din ea însăși; nu ar fi respectat intimitatea și distanța dintre un bărbat și o femeie. Mai mult, ar fi făcut-o să-și îmbrățișeze dorința de a crea

schimbări sociale, de a renunța la constrângerile dure ale societății victoriane.

Cu toate acestea, cu tot idealismul său, Peter nu își realizează visele de schimbare socială. El ajunge în India ca un administrator colonial care perpetuează imperiul, se angajează cu o femeie căsătorită și s-a întors în Anglia pentru a aranja ca această femeie să divorțeze, astfel încât să se poată căsători cu ea. Al lui Peter este un scandal foarte convențional. El este nesigur și se simte judecat de Clarissa și setul ei și își petrece ziua încercând să se convingă că este încă tânăr. În timp ce rătăcește prin Londra, reflecțiile lui Peter despre cadeții aflați în pregătire și monumentele eroilor militari britanici sugerează propria lui dragoste pentru Imperiu și incapacitatea lui de a trece dincolo de acesta. Generalul Charles Gordon, care a fost un erou al copilăriei lui Peter, este un simbol al imperialismului britanic care a fost redus la o „privire de marmură" (51). Această privire rezonează cu „cadavrul rigid și holbat" obținut prin disciplina militară pe care Peter îl admiră la cadeții care trec pe lângă el în parc. Astfel, se dezvăluie pasiunea latentă a lui Peter pentru Empire și metodele sale de control și dominare. Peter poate crede că este un socialist și sensibil la „moartea sufletului", dar anxietatea Clarissei cu privire la tendința lui de a-i forța pe alții pare să aibă o anumită justificare.

Richard Dalloway și Lucrezia Warren Smith, partenerii de căsătorie respectivi ai celor două personaje centrale, recunosc fragilitatea soților lor. Richard este atent la nevoile Clarissei și încearcă să-i asigure o viață liniștită și calmă. Clarissa pare să aprecieze acest lucru; într-adevăr s-a căsătorit cu Richard pentru respectul lui blând pentru intimitatea ei. Dar asta pare să meargă prea departe. Nu mai ocupă același pat sau dormitor. De asemenea, Clarissa este supărată de grija lui Richard atunci când nu reușește să recunoască faptul că petrecerea ei este singurul gest creativ pe care îl poate face, având în vedere circumstanțele ei. Într-adevăr, Richard pare a fi destul de obtuz când vine vorba de subtilitățile relațiilor umane. Acolo unde Clarissa simte cele mai subtile conexiuni dintre oameni, Richard se ocupă pragmatic de treaba de a lucra pentru un guvern conservator și de a scrie scrisori pentru brokerii de putere precum Lady Bruton, care ar avea toți oamenii de prisos, poate chiar și veteranii șocați de ochi din Primul Război Mondial, forțați să emigreze.

Despărțită de țara ei și de familia ei, Lucrezia nu are puterea de a-și proteja soțul de Bradshaws și Holmeses din lume. La fel ca Richard, ea este preocupată față de soțul ei fragil. Ea recunoaște că el înnebunește și încearcă să-l ajute ducându-l în parc, implicându-l
într-o conversație ușoară și amintindu-i de lumea reală din jurul lor. Ea încearcă chiar să-l protejeze de forțele puternice pe care medicii le montează împotriva ei. Dar, în cele din urmă, este neputincioasă să facă orice. Imaginea finală pe care o avem despre Lucrezia văduvă brusc și violent este a ei nesimțită pe canapea de la medicamentele pe care le-a administrat Dr. Holmes. Soarta ei sugerează soarta tuturor celor care sunt slabi și fără putere sau resurse în această societate.

De fapt, personajele cheie din acest roman care îi reprezintă pe cei care „forțează

sufletul", doctorii Bradshaw și Holmes, sunt făcuți să pară responsabili pentru soarta Lucreziei și a lui Septimus. Dr. Holmes este un om egoist, important în sine, care crede că cineva își poate controla sănătatea mintală cu atitudinea , hobby-ul sau dieta potrivite. Septimus îl recunoaște ca pe un prost și refuză să-l vadă. (Lucrezia își vede adevăratele culori doar când este prea târziu.) Dar Holmes este persistent și Septimus începe să se simtă vânat. El reflectă: „Firea umană, pe scurt, era asupra lui – bruta respingătoare, cu nările roșii de sânge. Holmes era pe el" (92). Acolo unde Holmes este forța brută, al doilea specialist pe care Septimus îl vede este mai insidios. Sir William Bradshaw, „marele doctor", este bine conectat social; el poate și va apela la aceste legături. Bradshaw îl poate înlătura pe Septimus și se apucă să facă asta. Vorbind de „proporție divină" și „conversie", Bradshaw lasă să se știe că are în spate poliția și binele societății; căci, pentru a proteja binele societăţii, el crede că trebuie să controleze „impulsurile nesociale, crescute mai mult decât orice, de lipsa sângelui bun" (102). Bradshaw și Holmes își folosesc puterea în societate pentru a supune tulburarea bolii și a nebuniei. După cum îi portretizează Woolf, ei sunt cele mai proaste exemple de aroganță, intitulată putere masculină.

Doris Kilman este un portret mai nuanțat al tipului care ar „forța sufletul". Prin lupta lui Clarissa Dalloway cu ea, descoperim că Doris Kilman este, de asemenea, o victimă a structurii sociale și un outsider. Opțiunile ei limitate în viață au fost reduse semnificativ de prejudecățile societății din jurul ei. În timpul războiului, când își susține convingerile și refuză să picteze toți nemții cu aceeași pensulă, își pierde funcția de a preda istoria la o școală. În imposibilitatea de a-și asigura o altă poziție, ea este redusă să depindă de „caritatea" unor bărbați precum Richard Dalloway, care o angajează să-și învețe fiica istoria. Ca urmare a vieții sale dificile și a sărăciei extreme, aflăm că Doris Kilman a devenit o femeie amară și evlavioasă. Ca atare, ea încearcă să-i forțeze pe alții să se convertească la religia ei și la valorile ei. Clarissa este șocată de forța amară a domnișoarei Kilman, dar recunoaște că domnișoara Kilman nu are nicio putere reală în această societate. În fața forțelor reale care îi guvernează lumea, domnișoara Kilman este la fel de slabă și limitată ca și Clarissa, Septimus și Lucrezia.

TEME

Pentru un roman subțire, *doamna Dalloway* se angajează într-o explorare remarcabil de cuprinzătoare a subiectelor. Woolf abordează viața, moartea, îmbătrânirea, războiul, tirania, izolarea, sănătatea mintală, nebunia și multe altele. Ea reușește să abordeze atât de multe subiecte controlând cu atenție ceea ce numește designul romanului ei pentru a reflecta ceea ce ea vede ca un dualism esențial în viață. Astfel, prin dublarea figurilor centrale ale Clarissei și Septimus, Woolf poate transmite nu numai legăturile profunde dintre aceste două personaje aparent îndepărtate, ci și contrariile pe care le întruchipează. Pe tot parcursul, romanul reflectă temele izolării și conexiunii, fricii de moarte și rădăcinile războiului în societatea patriarhală.

Legătura dintre Clarissa și Septimus îi permite lui Woolf să exploreze dualismul vieții. Prin împletirea poveștilor lor și sugerând viziunea lor înrudită asupra lumii, Woolf invită cititorii să vadă coexistența unor opuse aparente, cum ar fi sănătatea mentală și nebunia. Așa că, de exemplu, auzim ecouri ale afirmațiilor nebunești ale lui Septimus că primește mesaje de la păsări și copaci în gândurile Clarissei. Septimus reflectă: „Dar ei au făcut semn; frunzele erau vii; copacii erau vii. Iar frunzele fiind legate prin milioane de fibre cu propriul său corp" (22). În mod similar, Clarissa reflectă la începutul romanului asupra conexiunii pe care o simte cu lumea: „ea fiind parte, era pozitivă, din copacii de acasă; a casei de acolo, urâtă, răvășită în bucăți cât era; parte din oamenii pe care nu i-a întâlnit niciodată" (9). Nu numai că Clarissa și Septimus împărtășesc această filozofie a conexiunii tuturor lucrurilor (adevărul esențial pe care ambele îl percep), dar amândoi conceptualizează această filozofie cu un limbaj metaforic paralel în care copacii, de exemplu, devin obiectele care reprezintă conexiunea. Viziunea lor comună este sănătoasă, dar Septimus a fost atât de rănit de experiența sa în război, încât nu poate găsi bucurie în percepția sa, în timp ce Clarissa își reînnoiește continuu dragostea de viață, revenind la viziuni ale conexiunii subtile și inefabile dintre toate ființele vii.

Cu toate acestea, Woolf nu ne lasă să pierdem din vedere izolarea care este opusul acelei conexiuni. Personajele care sunt unite de firele narative pe care le țese Woolf nu se leagă adesea între ele. Bătrâna doamnă Bentley o invidiază pe tânăra Maisie când o vede trecând pe lângă ea și reflectă cu tristețe asupra propriilor vise nerealizate. Maisie, la rândul ei, este singură și speriată de noutatea orașului, cu atât de mulți oameni care trec prin viața lor separată. Nimeni nu vine în ajutorul Lucreziei, singură într-un oraș străin și luptându-se să facă față nebuniei soțului ei. Într-adevăr, Clarissa, Septimus și Peter sunt toți izolați și singuri de cele mai multe ori. Deși pot împărtăși percepții, doar personaje
se reunesc de fapt în cele mai superficiale și momentane moduri în acest roman, întărind critica lui Woolf asupra naturii izolatoare a lumii moderne.

O experiență comună care unește toate personajele din roman, dar le sfărâmă și le izolează, este Primul Război Mondial. Virginia Woolf nu a fost doar o pacifistă; până în 1923, ea a fost o critică din ce în ce mai deschisă a modului în care structurile sociale patriarhale au condus la conflicte armate și război. Woolf va continua să abordeze acest subiect fără echivoc în eseurile sale: *A Room of One ' s Own* (1929) și *Three Guineas* (1938). Dar în *Mrs. Dalloway,* Woolf demonstrează impactul acestei societăți și al războiului prin personajele ei. Războiul este menționat în mod repetat de-a lungul romanului, atât direct, cât și oblic. Lady Bexborough, aflăm, și-a pierdut un fiu în război; Oamenii de pe stradă se gândesc la morții de război în timp ce mașina vreunui regal, sau poate a primului ministru trece. Personajul care demonstrează cel mai deschis impactul războiului este Septimus Smith, despre care se arată că a înnebunit nu numai pentru că a asistat la moartea prietenului său Evans în război, ci, mai important, pentru

că devine conștient că a luptat pentru o neînțelegere naivă : „A plecat în Franța pentru a salva o Anglia care consta aproape în întregime din piesele lui Shakespeare și idealurile romantice (86). Când se întoarce, idealismul său distrus, Septimus vede Anglia compusă din oameni care nu au „nici bunătate, nici credință, nici caritate dincolo de ceea ce servește la creșterea plăcerii momentului" (89). Septimus realizează că a fost păcălit; această perspectivă este prea mult și înnebunește.

Forțele care au dus la război în primul rând sunt întruchipate în medicul căruia se presupune că îi „pasă" Septimus când se întoarce în Anglia cu spiritul și mintea zdrobite. Sir William Bradshaw reprezintă cel mai rău din cultura patriarhală: pofta lui de putere și control, simțul său umflat al propriei sale autorități și puterea pe care i-o acordă societatea, toate duc la „moartea sufletului" și la moartea fizică a lui Septimus Warren Smith. Astfel, Septimus nu numai că este distrus emoțional de război, dar se întoarce în Anglia pentru a fi distrus fizic de aceleași forțe care au dus la război în primul rând.

Repetarea de către Woolf a conceptului de „forțare a sufletului" de-a lungul romanului transmite o temă complementară care răsună în tot romanul: nevoia de a respecta intimitatea individuală. Acest lucru este clar atunci când Lucrezia recunoaște că Sir William Bradshaw este devotat zeiței convertirii care „oferă ajutor, dar dorește putere" (100). Forțând sufletul lui Septimus, Bradshaw caută să se mărească, nu să-l ajute pe Septimus sau să-i respecte nevoia de intimitate. Dar alte personaje reprezintă această forță spre convertire: Clarissa exprimă clar tema când își repetă argumentul că Peter i-ar fi furat intimitatea, în timp ce Richard o respectă. În plus, în timp ce se gândește la domnișoara Kilman, Clarissa se gândește la convertire, ceea ce implică asta „Neîndemânatica, fierbinte, dominatoare, ipocrită" domnișoara Kilman vrea să o convertească pe Elizabeth, fiica Clarissei (126). Reflectând că „dragostea și religia ar distruge... intimitatea sufletului" (126–27), Woolf subliniază că orice extremă, fie că este vorba de dragoste sau religie, poate duce la tiranie. În acest fel, Woolf este mereu sensibil la contrariile care coexistă, sensibil la nevoia de echilibru și nu de extremism. Căci extremismul și forțarea sufletelor, după cum clarifică Woolf, duce la război și la oprimarea altora.

Tema morții este împletită în temele războiului și izolării. Reflecția Clarissei asupra „fântânii lacrimilor" în epoca târzie a lumii implică o legătură între subiectul morții din roman cu Primul Război Mondial. Acest lucru este transmis în continuare prin Septimus și lupta sa profundă cu moartea la care a fost martor în război. Dar Clarissa reflectă și asupra morții și îmbătrânirii amintindu-și tinerețea la Bourton și alegerile pe care le-a făcut ca tânără femeie care i-au determinat calea vieții. Clarissa alunecă în mod regulat de la conștientizarea actuală a vârstei sale, a limitărilor ei fizice sau a stadiului ei din viață la amintirile din tinerețea ei la Bourton și, în special, la acel moment în care încerca să decidă dacă se căsătorește sau nu cu Peter Walsh. În timp ce Clarissa își desfășoară ziua, este ca și cum ea cântărește alegerile pe care le-a făcut cu

ani în urmă. Și acest efort de a cântări și de a evalua o lasă să se îndoiască de valoarea vieții ei și de alegerile pe care le-a făcut. Această îndoială și sentimentul morții sunt legate de stadiul vieții Clarissei. Aproape ca și cum s-ar recunoaște ca fiind inutilă în economia reproducerii, Clarissa se referă la ea în mod repetat ca fiind virgină și călugăriță. Ea notează că „avea cel mai ciudat sentiment de a fi ea însăși invizibilă; nevăzut; necunoscut; să nu se mai căsătorească, să nu mai aibă copii acum" (11). Clarissa percepe vag că rolul ei în sistemul social a fost încheiat. A avut un copil și acum, dincolo de vârsta fertilă, valoarea ei este considerabil redusă.

Și Petru se luptă să se convingă că nu este bătrân și că mai sunt oportunități deschise pentru el. Cu toate acestea, multe lucruri se combină în text pentru a sugera că Peter este bătrân, că a devenit altceva decât ceea ce a promis idealismul său din tinerețe din zilele de la Bourton. El simte el însuși acest lucru, dar cea mai clară evaluare vine de la cei care îl observă. Clarissa este frustrată de relația lui cu o femeie mult mai tânără, căsătorită. Lady Bruton, Richard și Hugh trec cu toții peste cap întoarcerea lui Peter la Londra pentru a procura un divorț pentru iubitul său, fiind de acord că are un defect esențial. Totuși, Woolf este o scriitoare generoasă, care surprinde natura complicată a personajelor ei. Ea nu permite cititorilor ei să-i vadă pur și simplu pe Peter și Clarissa, sau chiar pe Septimus Warren Smith, de altfel, drept eșecuri. Mai degrabă, ea își aduce cu blândețe cititorii să aprecieze complexitatea vieții, felul în care aceasta încorporează și face loc unor contrarii aparent exclusiviste.

MOTIVE ȘI SIMBOLULE

Woolf este capabilă să transmită diverse teme prin construcția ei pricepută a motivelor. Imagini, cuvinte, obiecte sau fraze recurente care unifică o operă de literatură, motive care acumulează sens care adâncesc complexitatea romanului. Unul dintre aceste motive este evocat de fraza din piesa lui Shakespeare, *Cymbeline,* „Nu vă mai temeți de căldura soarelui / Nici de furia furioasă a iernii" (9). Aceste replici sunt spuse ca un elogiu asupra corpului lui Imogene în piesă, deoarece se presupune că ea este moartă. De fapt, ea este doar drogată și va reînvia. Atunci când această linie este introdusă pentru prima dată în *doamna Dalloway,* în timp ce Clarissa stă la vitrina magazinului lui Hatchard, este urmată de comentariul: „Această epocă târzie a experienței lumii a crescut în toți, bărbați și femei, o fântână de lacrimi" (9). Propoziția comentează replicile din Shakespeare și le raportează la momentul modern al poveștii, lumea postbelică în care supraviețuitorii sunt încă plini de șoc și tristețe, poate nesigur dacă viața și lumea lor sunt moarte sau doar amorțite de durere. Clarissa repetă replicile lui Shakespeare când află că Lady Bruton i-a cerut lui Richard să ia masa cu ea și nu a inclus-o în invitație. Omul lui Lady Bruton o face pe Clarissa să se teamă de „timpul însuși". O face să se simtă bătrână, „zbârcită, îmbătrânită, fără sân" și se retrage în dormitorul ei „ca o călugăriță care se retrage" (31). În acest context, din nou, versurile din Shakespeare sunt scandate aproape ca o modalitate de a evita durerea, înstrăinarea

și moartea. Dar sugerează și un elogiu pentru o inocență și o tinerețe din trecut pe care războiul și trecerea timpului le-au anihilat. Mai târziu, Clarissa le repetă din nou, de data aceasta pe un ton mai calm, mai acceptabil, în timp ce stă coase în liniște. Ea recunoaște și acceptă tacit inevitabilitatea unui sfârșit. Rândurile o ajută să elibereze povara și tristețea inimii ei. „Nu te mai teme, spune inima", este versiunea improvizată a versului pe care ea o oferă (39). Astfel, replicile lui Shakespeare par să se adună în jurul temei morții și alienării, servind să o calmeze pe Clarissa și să o scutească de frică în timp ce acceptă aceste fapte inevitabile.

Când Septimus repetă versurile lui Shakespeare mai târziu în roman, ei păstrează modificările Clarissei cu adăugirile lui Septimus: „Nu te mai teme, spune inima în corp; nu vă mai temeți" (139). Rândurile păstrează, de asemenea, sensul pe care l-au avut când au fost repetate ultima dată de Clarissa: Septimus afirmă că „nu-i este frică". Astfel, rostite chiar înainte ca ultimele sale momente fericite cu soția sa să fie invadate și spulberate de intrarea doctorului Holmes, replicile din Shakespeare par să ofere eliberare de povara durerilor – „fântâna lacrimilor" – care l-a chinuit pe Septimus. În cele din urmă, rândul este repetat încă o dată de Clarissa când a auzit de moartea lui Septimus de la Bradshaw. Şocată că vor vorbi despre moarte la petrecerea ei, Clarissa se retrage într-o cameră laterală și reflectă asupra actului lui Septimus, ajungând la concluzia că ea îi admiră saltul la moarte pentru că el păstrase „lucru care conta " în viață. Clarissa intuiește că Bradshaw l-a condus la moarte „forțând sufletul" (184). Ea repetă repetele din Shakespeare pentru ultima oară, notează soneria ceasului și reflectă: „Ea se simțea într-un fel foarte asemănătoare cu el – tânărul care s-a sinucis. Se simțea bucuroasă că el făcuse asta; aruncat-o" (186). Unind aceste două personaje centrale, dezvăluindu -le ca duble care reprezintă două căi posibile de viață, versurile lui Shakespeare – citate, modificate și reflectate asupra lor – dezvăluie interconexiunea tuturor celor care au trăit „această epocă târzie a experienței lumii" (9).

Un motiv înrudit și opus este repetarea frazei sau ideii de „forțare a sufletului", pe care Clarissa o folosește în reflecțiile ei despre sinuciderea lui Septimus, așa cum o face de-a lungul romanului. Folosit cu variații de Septimus, Lucrezia și Peter, motivul forțarii sufletului servește la reiterarea temei morții care este centrală în poveste. Se complică tema sugerând, la fel cum face Clarissa când reflectă asupra sinuciderii lui Septimus, că există multe moduri de a muri și că există posibilitatea unui fel de moarte vie. Tocmai acesta este motivul pentru care Clarissa îmbrățișează sinuciderea lui Septimus: o vede ca o alegere activă împotriva forței sufletului, un refuz de a se supune puterii și abuzului culturii patriarhale întruchipate în bărbați precum Bradshaw și Holmes.

Alte simboluri din poveste servesc pentru a adăuga complexitate temelor centrale. Sunetul ceasurilor Londrei de-a lungul zilei face mai mult decât să dea structura acestui roman; transmite trecerea timpului la o scară mult mai mare. Ceasurile ne aduc înapoi la meditația continuă a Clarissei asupra alegerilor ei de viață, a îmbătrânirii și a

convingerii ei că se află în afara economiei reproductivității. Este o femeie de vârstă mijlocie definită de numele soțului ei, „aceasta fiind doamna Dalloway; nici măcar Clarissa nu mai" (11). Ea trece de la amintirile tinereții sale ca Clarissa nerealizată la sinea ei actuală ca doamnă Dalloway în vârstă de 52 de ani, mama unei tinere și soția unui politician conservator. Ea a fost definită de rolurile ei și și-a pierdut numele, identitatea, în acest proces. Sunetul ceasurilor marchează, deci, trecerea timpului în viața Clarissei, la fel de mult pe cât marchează trecerea orelor dintr-o zi din iunie 1923. Se mai poate face o analogie între soneria ceasurilor și schimbarea societății britanice. Romanul ne atrage atenția asupra acestei imagini mai ample a timpului cu comentariul lui Peter despre schimbările postbelice din Londra – deschiderea mai mare între sexe și în presă. Londra și societatea britanică s-au schimbat după război. Sunetul ceasurilor implică mersul timpului de la război și schimbările profunde care au loc în societate.

Romanul este presărat cu referiri la monumente din întreaga Anglia, în mare parte militare, care gloriifică valorile Marii Britanii, așa cum au fost transmise de la victorieni: eroism, sacrificiu de sine și abnegație de sine. Meditația lui Peter asupra monumentelor lui Gordon și altor eroi militari nu numai că dezvăluie pasiunea lui foarte britanică pentru imperiu, dar leagă subtil acest imperiu cu moartea și izolarea. Prim-ministrul, care participă la petrecerea Clarissei și poate trece pe lângă mulțime într-o mașină închisă, este un reprezentant al imperiului care stârnește mândria naționalistă pe care Woolf ar vrea să ne vedem duși la război. Alegerea lui Septimus de a intra în luptă s-a bazat pe această mândrie, învinuită de iluziile Imperiului și de datoria unui englez de a-și sluji țara.

Copacii și păsările sunt simboluri ale caracterului de-a lungul romanului. Atât Clarissa, cât și Septimus folosesc simbolismul copacilor pentru a surprinde imaginea unică a percepțiilor lor despre viață. Copacii reprezintă conexiunea întregii vieți în gândurile fiecărui personaj, deși, pentru Clarissa sănătoasă, ei nu predică această legătură într-o predică; rămân simbolice. Păsările sunt cel mai frecvent asociate cu Clarissa și Septimus, care sunt de obicei evocate ca păsări în maniere și obiceiuri. Fiecare, atunci, se dezvăluie ca fiind delicate, zburătoare și fragile. Dar simbolismul păsărilor este asociat și cu cele mai detestabile personaje din roman: Holmes și Bradshaw. Ambele sunt descrise într-un limbaj care evocă păsări de pradă: se aruncă și devorează. Sunt răpitori. Cu acest simbolism și imagini, Woolf lucrează prin sugestie și aluzie, conectând personaje prin referințe simbolice.

STIL LITERAR

Scriitorii moderniști au spart modurile tradiționale structurale și narative ale romanului. La fel ca *Ulysses* al lui Joyce , doamna Dalloway contestă sfera structurală a formei romane concentrându-se pe o singură zi din viața Clarissei Dalloway și a „dublului" ei, Septimus Warren Smith. Această dublare se realizează prin reflecții

comune asupra obiectelor, evenimentelor și orelor din acea singură zi. Dublarea se realizează și prin modul în care Woolf descrie ambele personaje ca fiind sensibile și ca o pasăre, fiecare rănit psihic de război și de cultura de agresiune a patriarhatului . Dar, cel mai important, dublarea este realizată stilistic prin gradul în care întreaga narațiune este împărtășită de povestea fiecărui personaj. Pe măsură ce asistăm la ziua Clarissei, la fel îl observăm și pe Septimus în timp ce călătorește prin ultima sa zi fatidică. Chiar dacă narațiunea lui Woolf permite ca punctul de vedere chiar și al celor mai minore personaje să apară în mijlocul poveștii, Clarissa și Septimus ies în evidență ca personaje centrale.

De asemenea, nou pentru scriitorii generației lui Woolf este jocul lor radical cu punctul de vedere narativ. Punctul de vedere narativ din romanul lui Woolf se schimbă brusc

între personaje; se trece de la discursul direct la discursul indirect liber, estompând punctul de vedere narativ. La fel ca limbajul unei piese de Shakespeare, stilul lui Woolf din acest roman cere ca cititorii săi să urmeze ritmurile și tiparele care leagă multe personaje și conștiințe împreună prin narațiune. Acest stil permite cititorilor să experimenteze percepțiile și asocierile imediate ale personajelor fără intruziunea unui narator omniscient. Discursul indirect liber este o combinație a două moduri de discurs: discursul direct și discursul indirect. Folosind discursul direct, Woolf scrie: „„Îmi place să mă plimb în Londra", a spus Clarissa Dalloway" (6). Așa cum este comun cu discursul direct în ficțiune, aceasta este o afirmație clară atribuită prin ghilimele personajului numit. Discursul indirect, în schimb, nu este de obicei dezvăluit de personajul responsabil pentru el; de obicei este un alt personaj sau naratorul parafrazând ceea ce a spus vorbitorul. De exemplu, comentariul precedent ar putea fi redat în discurs indirect ca „Dna. Dalloway a spus că îi plăcea să se plimbe în Londra. Discursul indirect liber, deci, are loc atunci când gândurile personajelor sunt țesute în țesătura narativă în așa fel încât devine dificil de spus dacă proza reflectă perspectiva naratorului , gândurile unui personaj sau gândurile altcuiva despre acel personaj. În acest caz, „gratuit" înseamnă că nu există o atribuire clară a textului vorbitorului. De exemplu, urmând primul rând al romanului, care este „Mrs. Dalloway a spus că va cumpăra ea însăși florile", întâlnim o declarație pe care s-ar putea presupune că este logica lui Clarissa Dalloway pentru această afirmație: „Pentru Lucy și-a făcut treaba pentru ea. Ușile aveau să le fie scoase balamalele; Oamenii lui Rumplemayer veneau" (3). Nimic nu atribuie direct aceste propoziții Clarissei Dalloway. Nu există un narator omniscient care să ne spună că asta a gândit sau a spus doamna Dalloway. Totuși, citind cu atenție, de obicei se poate deduce și atribui un punct de vedere în această lucrare. Beneficiul eliminării acestui narator omniscient (sau cel puțin limitării severe a rolului său) este că cititorul poate obține cunoștințe despre conștiința personajelor pe măsură ce își experimentează lumea. Ajungem să cunoaștem conștiința și viața interioară a

Clarissei pentru că intrăm în ea, neîntrerupt de comentarii din punct de vedere omniscient.

Un exemplu fascinant al acestei tehnici apare atunci când doamna Dalloway își ia rămas bun de la domnișoara Kilman, în timp ce ea și Elizabeth Dalloway se îndreaptă spre magazinul Armatei și Marinei. În narațiune, domnișoara Kilman meditează asupra dorinței ei de a o domina pe doamna Dalloway. Ea vrea să o facă pe doamna Dalloway „să-și simtă măiestria. Dacă ar fi putut-o face să plângă; ar putea s-o ruineze; umili-o; adu-o în genunchi plângând" (125). Domnișoara Kilman raționalizează că aceasta este și voia lui Dumnezeu: „Dar aceasta a fost voia lui Dumnezeu, nu a domnișoarei Kilman. Trebuia să fie o victorie religioasă. Așa că ea se uită cu privirea; așa că s-a strălucit." Imediat după aceasta, avem
următoarea narațiune: „Clarissa a fost cu adevărat șocată. Acesta este un creștin, această femeie!" (125). Este ca și cum Clarissa Dalloway ar fi ascultat gândurile lui Doris Kilman. Folosind în acest fel discursul indirect liber, Woolf este capabil să creeze un dialog care nu poate avea loc cu adevărat între aceste două femei și, prin urmare, creează și îmbogățește noi straturi de sens.

Capturarea terenului comun dintre personaje poate fi văzută și atunci când dragostea lui Septimus pentru Shakespeare îi prezintă aceleași replici din *Cymbeline* pe care Clarissa le citește în vitrina librăriei și le repetă pe tot parcursul zilei: „Nu te mai teme". Cu acest punct de referință comun , un elogiu spus asupra corpului viu al lui Imogene în piesa lui Shakespeare, vedem în fiecare personaj o minte literară, o sensibilitate artistică care îi leagă și mai mult unul de celălalt, deși nu se întâlnesc niciodată.

Punctul comun dintre personaje este, de asemenea, clar atunci când un personaj preia narațiunea de la altul, cum ar fi, de exemplu, atunci când numeroase personaje minore răspund la avionul care scrie cerul. Punctul de vedere narativ schimbător asupra acestui obiect comun dezvăluie detalii despre fiecare personaj. Astfel, de exemplu, în timp ce avionul îi amintește doamnei Dempster de dorința ei de o viață de a călători, domnul Bentley vede avionul ca un simbol al sufletului omului. O trăsătură a fiecărui personaj apare în „momentul prezent" prin intermediul punctului de referință comun, avionul. Folosită de-a lungul romanului, această tehnică narativă le cere cititorilor să fie atenți la schimbările de punct de vedere, atenți la perspectivele nuanțate ale multor personaje și să se deschidă la modelul unic al gândirii inconștiente.

În plus față de alegerea discursului indirect indirect și gratuit în locul unei voci narative omniscient care etichetează gândurile și acțiunile fiecărui personaj, Woolf folosește tehnici care transmit o mare parte a narațiunii ca flux de conștiință a personajelor cheie. Termenul „flux de conștiință" a fost introdus pentru prima dată în scrierea filozofică a lui William James, prin care a înțeles fluxul gândirii umane. Woolf folosește diverse tehnici care permit gândurilor personajelor ei să se desfășoare, neîntrerupte de un narator omniscient. Cheia pentru a urmări gândurile acestor personaje este să ne amintim că Woolf, la fel ca mulți alți scriitori moderniști, a fost

intenționat să transmită o reprezentare directă a conștiințelor personajelor sale. La fel ca James Joyce și DH Lawrence, Woolf a încercat să folosească ficțiunea pentru a explora interioritatea sau viața psihică a unui personaj. Astfel, de exemplu, chiar în deschiderea romanului o întâlnim pe Clarissa trecând fluid de la gândurile despre petrecerea ei la amintirile din tinerețea ei la Bourton la amintirile despre certurile ei cu Peter Walsh.

Relevant pentru aceste rânduri de început, se observă o altă trăsătură narativă a romanului: Virginia Woolf începe in medias res , la mijlocul
acţiune. Acest lucru este în concordanță cu poziția filozofică din spatele modurilor de discurs pe care le-a folosit în roman, adică Woolf rezistă autorității omnisciente. Ea nu ne oferă un narator tradițional și nu își asumă ea însăși rolul prin generarea unui mare început narativ. Mai degrabă, ea folosește discursul indirect pentru a ne introduce direct în gândul ca acțiune care conduce întregul roman. În primele două pagini, ni se permite să pătrundă în gândurile a două personaje , cărora li s-au dat numele altora și nu ni s-a spus niciodată cine sunt acești oameni. În schimb, informațiile importante despre personajele lui Woolf aflăm de la personajele înseși mai des decât de la narator. Romanul avansează ca și cum cu mișcarea, mentală și fizică, a personajelor ; suntem purtați de această mișcare, aproape ca și cum am fi în mintea personajelor.

Stilistic, așadar, intriga acestui roman este făcută să progreseze prin schimbarea perspectivei. Este avansat și prin modul în care Woolf marchează timpul în roman, adică prin sunetul ceasurilor Londrei, mai precis Big Ben. În acest fel, asistăm la trecerea timpului, așa cum este observat sau marcat de personajele care își desfășoară zilele: în diferite momente ale zilei, Clarissa notează sunetul ceasului și reacționează la acesta. Într-adevăr, pe măsură ce ziua îmbătrânește, Clarissa devine din ce în ce mai conștientă de propria ei îmbătrânire și de moartea inevitabilă. Într-un mod paralel, luptele lui Septimus se intensifică pe măsură ce ceasurile Londrei „ciugulesc" orele, ajungând în cele din urmă la moartea sa, când seara devine noapte. Rolul ceasurilor londoneze, deci, nu este doar un aparat structural forțat oferit de autor, ci un ecou al realității propriei noastre mortalități. În acest fel, singura zi din viața lui Clarissa Dalloway se extinde pentru a cuprinde conceptul unei vieți întregi.

CONTEXT ISTORIC

Doamna Dalloway a fost scrisă între 1922 și 1924, când Woolf se lupta cu sănătatea ei emoțională precară. Numeroșii medici pe care i-a văzut sunt reflectați în descrierile ei despre Holmes și Bradshaw și descrierile ei despre tratamentul pe care l-au avut asupra lui Septimus Warren Smith. Reprezentările ei ale scenelor nebunești ale lui Septimus provin din experiențele ei foarte dificile cu bolile mintale. Sensibilitatea acută a lui Woolf față de modul în care războiul i-a provocat această nebunie lui Septimus reflectă conștientizarea ei mai mare a impactului puternic perturbator și transformator

al Primului Război Mondial asupra societății în ansamblu. Lumea postbelică pe care Woolf o descrie în roman a fost o lume a schimbării. Imperialismul britanic era în scădere și erau lupte pentru independență în India și în alte părți ale Imperiului. Partidul Laburist ajunsese la putere în 1924 și transformase scena politică conservatoare a Angliei. Într-adevăr,

Londra pe care Woolf o descrie atât de intim în acest roman era un oraș în schimbare. Deci, după cum notează Peter Walsh, cetățenii orașului se schimbau.

Woolf nu ar fi putut să-l știe la acea vreme, dar acesta era și un roman interbelic. Ea reflectă atât schimbarea radicală a conștiinței care a rezultat dintr-un „război mondial", cât și optimismul care a reușit să supraviețuiască acelui război. Ea acuză tirania și imperialismul, dar vede influența puternică pe care astfel de tradiții și instituții continuă să o aibă asupra oamenilor. Este un roman care, în cele din urmă, sună plin de speranță, chiar dacă sugerează un elogiu pentru o perioadă mai devreme și mai nevinovată.

Bibliografie

Numerele paginilor din cele cinci romane și două poezii discutate în acest volum sunt din ediţiile următoare.

Conrad, Joseph. *Inima întunericului.* New York: Penguin Putnam, Inc., 1999.

Eliot, Thomas Stearns. *Poezii adunate 1909–1962.* New York: Harcourt Brace și Companie, 1988.

Forster, Edward Morgan. *Howards End.* New York: Vintage Books, 1989.

Joyce, James. *Un portret al artistului ca tânăr.* New York: Penguin Books, 2003.

Lawrence, David Herbert. *Femei îndrăgostite.* New York: Penguin Books, 1989.

Woolf, Virginia. *doamna Dalloway.* New York: Harcourt, Inc., 1981.

ROMANE ȘI ESEURI ALESE DE JOSEPH CONRAD

Nebunia lui Almayer . Londra: Fisher Unwin, 1895.

Lord Jim: O poveste. Edinburgh și Londra: Blackwood, 1900.

Negrul „ Narcisului. ” Londra: Heinemann, 1897.

Nostromo. Londra: Harper, 1904.

Agentul secret: o poveste simplă. Londra: Methuen, 1907

Taifun și alte povești. Londra: Heinemann, 1903.

Victorie. Londra: Methuen, 1915.

LUCRĂRI BIOGRAFICE ŞI CRITICE SELECTATE DESPRE JOSEPH CONRAD

Achebe, Chinua. „O imagine a Africii”. *Massachusetts Review* 18 (1977): 782–94.

Brantlinger, Patrick. „ *Inima întunericului:* anti-imperialism, rasism sau impresionism?”
Critica 27 (1985): 363–85.

Fleishman, Avrom. *Politica* lui *Conrad* . Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1967.

Hawkins, Hunt. „Critica lui Conrad asupra imperialismului în *inima întunericului.* ” *PMLA* 94 (1979): 286–99.

Morel, ED Regele *Leopold în Africa.* Westport, CT: Negro Universities Press, 1970.

Parry, Benita. *Conrad și imperialismul.* Londra: Macmillan, 1983.

Sherry, Norman, ed. *Conrad: Moștenirea critică.* Londra: Routledge, 1973.

Stampfl, Barry. „Retorica lui Marlow a (auto-)înșelăciunii în *inima întunericului.* ” *Modern Fiction Studies* 37 (1991): 1873–96.

Watts, Cedric. „„Un rasist însângerat”: Despre viziunea lui Achebe despre Conrad.” *Anuarul de studii engleze* 13 (1983): 196–209.

RECENZII CONTEMPORANE ALE *INIMII ÎNTUNERCEI*

Clifford, Hugh. „Arta domnului Joseph Conrad”. *The Spectator* 89, 29 noiembrie 1902: 827–28.

„Cinci romane”. *The Nation* 76, 11 iunie 1903: 148–49.

Garnett, Edward. "Dl. Noua carte a lui Conrad.” *Academia și Literatura* 63, 6 decembrie 1902: 606–7.

Masefield, John, „Deep Sea Yarn”. *Vorbitorul* 7, 31 ianuarie 1903: 442.

POEZI, PIESAJE ȘI ESEURI SELECTATE DE TS ELIOT

Miercurea Cenușii. Londra: Faber & Faber; New York: Putnam's, 1930.

Cocktail-ul. Londra: Faber & Faber; New York: Harcourt, Brace, 1950.

Poezii adunate, 1909–1962. New York: Harcourt Brace & Company, 1988.

A critica criticul. Londra: Faber & Faber; New York: Farrar, Straus, 1965.

Patru Cvartete. Londra: Faber & Faber; New York: Harcourt, Brace, 1943.

Scrisorile lui TS Eliot. Vol. 1 1898–1922. Ed. Valerie Eliot. New York: Harcourt Editura Brace Jovanovich, 1988.

Prufrock și alte observații. Londra: Egoist Press, 1917.

Lemnul Sacru. Londra: Methuen, 1920.

Eseuri alese, 1917–1932. Londra: Faber & Faber; New York: Harcourt, Brace, 1932.

Proză aleasă a lui TS Eliot. New York: Harcourt Brace & Company, 1988.

Utilizarea poeziei și utilizarea criticii. Londra: Faber & Faber; Cambridge, MA: Harvard University Press, 1933.

Pământul pustiu. New York: Boni & Liveright, 1922.

The Waste Land: o transcriere în facsimil a schițelor originale,

inclusiv adnotările lui Ezra Pound. Ed. Valerie Eliot. Londra: Faber & Faber; New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

LUCRĂRI BIOGRAFICE ȘI CRITICE SELECTATE DESPRE TS ELIOT

Ackroyd, Peter. *TS Eliot: O viață.* New York: Simon și Schuster, 1984.

Calder, Angus. *TS Eliot.* Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, Inc., 1987.

Drew, Elizabeth. *TS Eliot: Designul poeziei sale.* New York: Fiii lui Charles Scribner, 1949.

Gordon, Lyndall. *TS Eliot: O viață imperfectă.* New York: Norton, 1998.

Kenner, Hugh, ed. *TS Eliot: O colecție de eseuri critice.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1962.

Martin, Jay, ed. *O colecție de eseuri critice despre „ Terenul pustiu. ”* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1968.

Matthiessen, FO *Realizarea lui TS Eliot: un eseu despre natura poeziei.* Londra: Oxford University Press, 1958.

Moody, A. David, ed. *Companionul Cambridge pentru TS Eliot.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Nord, Michael. *Estetica politică a lui Yeats, Eliot și Pound.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Ricks, Christopher. *TS Eliot și prejudecăți.* Londra: Faber și Faber, 1988.

Selby, Nick, ed. *TS Eliot: Pământul pustiu.* New York: Columbia University Press, 1999.

Vendler, Helen. *Majoritatea ca poet: Milton, Keats, Eliot, Plath.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

RECENZII CONTEMPORANE ALE *CÂNTULUI DE DRAGOSTE LUI J. ALFRED PRUFROCK*

Aldington, Richard. „Poezia lui TS Eliot”. *Studii și recenzii literare.* Nou York: The Dial Press, 1924. 181–91.

MacCarthy, Desmond. „Noi poeți”. *The New Statesman* 16, 1921: 418–20.

Pound, Ezra. „TS Eliot”. *Poezie: A Magazine of Verse* 10, 1917: 264–71.

Sinclair, mai. „„Prufrock: și alte observații”: o critică.” *Mica recenzie* , 1917: 8–14.

RECENZII CONTEMPORANE ALE *DEȘEURILOR*

Brooks, Cleanth, Jr. „Terenul pustiu: o analiză”. *Southern Review* 3 , vara 1937: 106-36.

Cowley, Malcolm. „Dilema *pământului pustiu.* ” *Exiles Return: O odisee literară a anilor* 1920 . New York: Viking, 1951. 112–15.

Leavis, FR „Semnificația terenurilor deșeuri moderne”. *Noi începuturi în poezia engleză.* Londra: Chatto and Windus, 1932. 90–113.

Răscumpărare, John Crowe. „Terenuri pustie.” *New York Evening Post Literary Review* 14 iulie 1923: 825–26.

Wilson, Edmund. „Poezia lui Drouth”. *The Dial* 73 , decembrie 1922: 611–16.

ROMANE SELECTATE, SCURTELE ȘI ESEURI DE EM FORSTER

Aspecte ale romanului. Londra: Edward Arnold, Co., 1927.

Omnibusul celest și alte povești. Londra: AA Knopf Vintage Books, 1911.

Poveștile adunate ale lui EM Forster. Londra: AA Knopf Vintage Books, 1947.

O trecere în India. Londra: Edward Arnold, Co., 1924.

O cameră cu vedere. New York și Londra: GP Putnam's and Sons, 1911.

Două urale pentru democrație. New York: Harcourt, Brace și World, Inc., 1951.

Unde îngerii se tem să calce. Edinburgh și Londra: Blackwood and Sons, 1905.

LUCRĂRI BIOGRAFICE ȘI CRITICE SELECTATE DESPRE EM FORSTER

Beauman, Nicola. *EM Forster: O biografie.* New York: Alfred A. Knopf, 1994.

Bloom, Harold, ed. *EM Forster: Interpretări critice moderne.* New York: Chelsea House, 1987.

Născut, Daniel. „Grădini private, mlaștini publice: *Howards End* și reevaluarea vinovăției liberale.” *Roman* 25, 1992: 141–59.

Crews, Frederick C. *EM Forster: Pericolele umanismului.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962.

Dowling, David. *Estetica Bloomsbury și romanele lui Forster și Woolf.* Londra: Macmillan, 1985.

Jameson, Fredric. „Modernism și imperialism”. *Naționalism, Colonialism, and Literature: Eseuri de Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward W. Said* . O carte de companie pentru ziua de câmp. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990: 43–66.

Rosecrance, Barbara. *Viziunea narativă a lui* Forster . Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.
Trilling, Lionel. *EM Forster.* Norfolk, CT: Noi direcţii, 1943.

RECENZII CONTEMPORANE ALE *HOWARDS SE TERMINĂ*

Garnett, Edward. „Villadom.” *Naţiunea 12,* noiembrie 1910: 282–84.
Leavis, FR „EM Forster”. În Leavis, *The Common Pursuit.* Harmondsworth: Penguin, 1962. 261–76.
Richards, IA „Un pasaj către Forster: Reflecţii asupra unui romancier”. *Forumul,* 78 (6), decembrie 1927: 914–20.

Woolf, Virginia. „Romanele lui EM Forster”. *Moartea moliei şi alte eseuri.* New York: Harcourt, Brace, 1967: 342–50.

ROMANE ŞI SCURTELE SELECTATE DE JAMES JOYCE

Muzică de cameră. Londra: Elkin Matthews, 1907.
Poezii adunate. New York: The Viking Press, 1937.
Dublinezi. New York: Biblioteca modernă, 1926.
Exilaţii. Londra: Grant Richards Ltd., 1918.
Trezirea lui *Finnegan* . Londra: Faber şi Faber; New York: The Viking Press, 1939.
James Joyce: Poezii şi scrieri mai scurte. Eds. Richard Ellmann, A. Walton Litz şi John Whittier Ferguson. Londra: Faber şi Faber, 1991.
Ulise. Paris: Shakespeare and Company; Londra: The Egoist Press, 1922.

LUCRĂRI BIOGRAFICE ŞI CRITICE SELECTATE DESPRE JAMES JOYCE

Beebe, Maurice. „ *Portretul* ca portret: Joyce şi impresionismul.” *Anuarul Renaşterii irlandeze* 1 . Ed. Zack Bowen. Newark, DE: University of Delaware Press, 1980.
Beja, Morris, ed. „ *Dublinezii* ” şi „ *Portretul artiştilor ca tânăr* ” *: O carte de caz.* Londra: Macmillan, 1973.
Booth, Wayne C. „Problema distanţei într -*un portret al artistului.* ” *Retorica ficţiunii.* Ed. Wayne C. Booth. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
Deane, Seamus, ed. *Un portret al artistului ca tânăr.* New York: Penguin, 1992.
Deming, Robert H., ed. *James Joyce: Moştenirea critică.* Două volume. Londra: Routledge, 1970.

Ellmann, Richard. *James Joyce.* New York: Oxford University Press, 1982.

Fargnoli, A. Nicholas și Michael P. Gillespie. *James Joyce A-Z: Referința esențială la viața și scrierile sale.* New York: Oxford University Press, 1995.

Kenner, Hugh. „ *Portretul* în perspectivă". *James Joyce: Două decenii de critică.* Ed. Seon Givens. New York: Vanguard Press, 1963.

Kershner, RB, Jr. „Timp și limbaj în portretul lui Joyce . " *ELH* 43, 1976: 604-19.

Scholes, Robert. „Bucuria și Epifania: cheia labirintului". *Sewanee Review* 72 (iarna 1964): 65-77.

Wollaeger, Mark A. *James Joyce* 's A *Portrait* of the Artist as a Young Man: *A Casebook.* Oxford: Oxford University Press, 2003.

RECENZII CONTEMPORANE ALE UNUI PORTRET AL *ARTISTULUI CA TÂNĂR*

Anonim. *New Age* 12, iulie 1917. *James Joyce: The Critical Heritage.* Ed. Robert H. Deming. Londra: Routledge și Kegan Paul, 1970.

Pound, Ezra. „În sfârșit apare romanul." *Egoist* 4 (2, februarie 1917): 21-22. *James Joyce: Moștenirea critică.* Vol. 1. Ed. Robert H. Deming. Londra: Routledge și Kegan Paul, 1970: 85.

Lewis, Wyndham. „O analiză a minții lui James Joyce". *Timpul și Omul Occidental.* Ed. Wyndham Lewis. Londra: Chatto și Windus, 1927: 91-130.

Wells, HG „Recenzia *unui portret al artistului.* " *James Joyce: Moștenirea critică.* Vol. 1. Ed. Robert H. Deming. Londra: Routledge și Kegan Paul, 1970.

ROMANE SELECTATE, SCURTELE ȘI ESEURI DE DH LAWRENCE

Rodul lui Aaron . New York: T. Seltzer, 1922.

Poeziile complete ale lui DH Lawrence. Ed. Vivian De Sola Pinto și F. Warren Roberts. New York: Viking, 1964.

Nuvele complete ale lui DH Lawrence. 3 voi. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1976.

Cangur. New York: T. Seltzer, 1923.

Iubitul lui Lady *Chatterley .* New York: Dial Press, 1944.

Dimineţile în Mexic. New York: AA Knopf, 1927.

Șarpele cu penne, Quetzalcoatl. New York: AA Knopf, 1951.

Ofițerul prusac și alte povești. Ed. John Worthen. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Curcubeul. Ed. Mark Kinkead-Săptămâni. Cambridge: Cambridge

University Press, 1989.
Critică literară aleasă. Ed. Anthony Beal. New York: Viking Press, 1956.
Fii și îndrăgostiți. New York: M. Kennerly, 1913.
Studii în literatura clasică americană. New York: T. Seltzer, 1923 .
Păunul Alb. Londra: Heinemann, 1911.
Femei îndrăgostite. New York: Penguin, 1995.

LUCRĂRI BIOGRAFICE ȘI CRITICE SELECTATE DESPRE DH LAWRENCE

Adamowski, TH „A fi perfect: Lawrence, Sartre și *femei îndrăgostite.* ” *Critical Inquiry* 2 (1975): 345–68.
Beal, Anthony. *DH Lawrence.* Edinburgh și Londra: Oliver și Boyd, 1964.
Bloom, Harold, ed. *Femeile îndrăgostite ale lui DH Lawrence* . New York: Chelsea House, 1988.
Draper, RP *DH Lawrence: Moștenirea critică.* New York: Barnes and Noble, 1970.
Kermode, Frank. „Romanele lui DH Lawrence”. *DH Lawrence: romancier, poet, profet.* Ed. Stephen Spender. Londra: George Weidenfeld și Nicolson Ltd., 1973.
———. *DH Lawrence.* New York: The Viking Press, 1973.
Leavis, FR *DH Lawrence: Romancier.* New York: Penguin, 1964.

Ross, Charles L. „Introducere” la *Women in Love.* New York: Penguin, 1989.
———.„Sentimentul homoerotic la *femeile îndrăgostite:* „Lupta pentru ființa conștientă” a lui Lawrence în manuscrise.” *DH Lawrence: Omul care a trăit.* Ed. Partlow și Moore. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1980.
Sagar, Keith. *Viața lui DH Lawrence.* Londra: Eyre Methuen, 1980.
Sanders, Scott. *DH Lawrence: Lumea celor cinci romane majore.* New York: The Viking Press, 1973.
Spender, Stephen, ed. *DH Lawrence: romancier, poet, profet.* Londra: George Weidenfeld și Nicolson Ltd., 1973.
Spilka, Mark. *Etica iubirii a lui DH Lawrence.* Bloomington: Indiana University Press, 1955.

RECENZII CONTEMPORANE ALE FEMEI *ÎNDRAGOSTE*

O recenzie anonimă a *femeilor îndrăgostite.* De *sâmbătă Westminster Gazette. DH Lawrence* al lui RP Draper *: Moștenirea critică.* New York: Barnes and Noble, 1970: 167.
Evelyn Scott. „Recenzie despre *Femei îndrăgostite. ” Cadranul. DH Lawrence* al lui RP Draper *: Moștenirea critică.* New York: Barnes

and Noble, 1970: 162.

Middleton Murry, John. „Recenzie despre *Femei îndrăgostite.* ” Din *The Nation and Athenaeum. DH Lawrence* al lui RP Draper *: Moștenirea critică.* New York: Barnes and Noble, 1970: 172.

ROMANE ȘI ESEURI SELECTATE DE VIRGINIA WOOLF

Între Fapte. San Diego: Harvest/Harcourt Brace Jovanovich, 1969 (1941).

al *căpitanului și alte eseuri.* New York: Harvest/Harcourt Brace Jovanovich, 1950.

The Collected Essays of Virginia Woolf, 4 voi. New York: Harcourt, Brace & World, 1967.

Cititorul comun. Londra: Hogarth Press, 1925.

Moartea moliei și alte eseuri. New York: Harvest/Harcourt Brace Jovanovich, 1942.

lui *Iacov* . San Diego: Harvest/Harcourt Brace Jovanovich, 1922.

Momente ale Ființei. Ed. Jeanne Schulkind. a 2-a ed. San Diego: Harvest/Harcourt Brace Jovanovich, 1985.

Noapte și Zi. San Diego: Harvest/Harcourt Brace Jovanovich, 1920.

Orlando: O biografie. Harvest/Harcourt Brace Jovanovich, 1928.

Trei Guinee. New York: Harbinger/Harcourt Brace & World, 1938.

Valurile. San Diego: Harvest/Harcourt Brace Jovanovich, 1931.

LUCRĂRI BIOGRAFICE ȘI CRITICE SELECTATE DESPRE VIRGINIA WOOLF

Abel, Elizabeth. *Virginia Woolf și ficțiunile psihanalizei.* Chicago: Chicago University Press, 1989.

Bowlby, Rachel. *Virginia Woolf: Destinații feministe.* Londra: Basil Blackwell, 1988.

DiBattista, Maria. Romanele majore ale lui *Virginia Woolf : fabulele lui Anon.* New Haven, CT: Yale University Press, 1980.

Fleishman, Avrom. *Virginia Woolf: O lectură critică.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.

Holtby, Winifred. *Virginia Woolf: O memorie critică.* Londra: Wishart, 1932.

Hussey, Mark. *Virginia Woolf A-Z: Referința esențială la viața și scrierile ei.*
New York: Oxford University Press, 1995.

Leaska, Mitchell. *Romanele lui Virginia Woolf: de la început până la sfârșit.* New York: John Jay Press, 1977.

Lee, Hermione. *Virginia Woolf.* New York: Alfred A. Knopf, 1997.

Marcus, Jane. *Artă și mânie: Citirea ca o femeie.* Columbus: Ohio State

University Press, 1988.

——. *Virginia Woolf și Limbile Patriarhiei.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Poole, Roger. *Necunoscuta Virginia Woolf.* ed. 3d. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1990.

Proză, Francine, ed. *Doamna Cititoare* Dalloway . Orlando, FL: Harcourt, Inc., 2003.

Rosenthal, Michael. *Virginia Woolf.* New York: Columbia University Press, 1979.

Spilka, Mark. *Cearta lui Virginia Woolf cu* durerea . Lincoln: University of Nebraska Press, 1980.

Zwerdling, Alex. *Virginia Woolf și lumea reală.* Berkeley: University of California Press, 1986.

RECENZII CONTEMPORANE ALE D- *NEI. DALLOWAY*

Bullet, Gerald. „O recenzie.” *Recenzia de sambata.* 30 mai 1925: 558.

Forster, EM „Romanele lui Virginia Woolf”. *Criteriu nou.* aprilie 1926: 277–86.

Hawkins, EW „Romanul Fluxul Conștiinței”. *Atlantic Monthly.* septembrie 1926: 357–60.

Hughes, Richard. „O zi în viața londoneze”. *Revista de literatură de sâmbătă.* 16 mai 1925: 755.

Kennedy, PC „O recenzie”. *Omul de stat nou.* 6 iunie 1925: 229.

SURSE SECUNDARE CONEXE

Ayers, David. *Modernismul: o scurtă introducere.* Malden, MA: Editura Blackwell, 2004.

Baldik, Chris. *Istoria literară engleză de la Oxford, volumul 10: 1910–1940: mișcarea modernă.* Oxford: Oxford University Press, 2004.

Bloom, Harold, ed. *British Modernist Fiction 1920 to 1945.* New York: Chelsea House Publishers, 1987.

Campbell, Joseph. *Erou cu o mie de chipuri.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972.

Gilbert, Sandra și Susan Gubar. Tărâmul *nimănui volumul 1: Războiul cuvintelor.* New Haven, CT: Yale University Press, 1988.

Kenner, Hugh. *O insulă care se scufundă: scriitorii englezi moderni.* New York: Alfred A. Knopf, 1988

Kershner, RB *Romanul secolului al XX-lea: o introducere.* Boston: Bedford Books, 1997.

Levenson, Michael, ed. *Companionul Cambridge pentru Modernism.* Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Nichols, Peter. *Modernismul: un ghid literar.* Berkeley și Los Angeles: University of California Press, 1995.

Roberts, Adam, ed. *Autorii Oxford: Alfred Tennyson.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

Scott, Bonnie Kime, ed. *Genul modernismului: o antologie critică.* Bloomington: University of Indiana Press, 1990.

Sherry, Vincent. *Marele Război și limbajul modernismului.* Oxford: Oxford University Press, 2003.

Stansky, Peter. *În sau în jurul lui decembrie 1910: Bloomsbury timpuriu și lumea sa intimă.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

Symons, Julian. *Creatori ai noului: Revoluția în literatură, 1912–1939.* New York: Random House, 1987.

Index

Abyss, the, 43, 45, 53, 54, 141
Contabil, (*Inima lui Întuneric*), 11, 14, 20
Stăpâna africană (*Inima lui Întuneric*), 18–19, 23–24
Biserica Anglicană, 114, 132
Aquino, Toma, 73, 78
Arnall, Tată (*Un portret al artistului ca tânăr*), 66, 70
Augustin, Sfântul, 134–36, 142, 144
Mătușa Juley (*Howards End*), 38, 40, 41, 47, 51

Bast, Jacky (*Howards End*), 40, 42–43, 46, 48, 50, 53
Bast, Leonard (*Howards End*), 40, 42–50, 52–54, 56, 58
Imperialismul belgian în Congo, 10, 21, 31
Bell, Clive, 5, 152
Bell, Vanessa (născută Stephen), 5, 152
Colegiul Belvedere, Dublin, 62, 67
Bennett, Arnold, 5, 153
Tratatul de la Berlin, 23, 32–33
Birkin, Rupert (*Femei îndrăgostite*), 89–111
Blast , 6, 114
Bloomsbury Group, 4–5, 8, 36, 152, 153
Bradshaw, Sir William (*dna. Dalloway*), 159, 160, 162–66, 168, 170–72, 175
Brangwen, Gudrun (*Femei îndrăgostite*), 89–111
Brangwen, Ursula (*Femei îndrăgostite*), 89–111
Brickmaker, the (*Inima întunericului*), 21, 27
Imperiul Britanic, 2, 172, 175; imperialismul , 6, 29, 36, 53, 62, 165, 175
Societatea britanică, 1, 4, 59, 89, 154, 171
Bruxelles, Belgia, 12, 19, 23, 25, 28, 33
Bruton, Lady (*doamna Dalloway*), 157, 160, 165, 169–70
Buddha, 19, 134–36, 142; Budist, 143

Universitatea Cambridge, Anglia, 152
Campbell, Joseph, *Eroul cu a Mii de chipuri* , 138–39, 141
Capitalism, 3, 51, 53

Casey, Mr. John (*Un portret al Artist ca tânăr*), 65 de ani
Biserica Catolică, 62, 65, 73, 84
Chaucer, Geoffrey, 154; *The Poveștile Canterbury* , 140–41
Contabil șef (*Heart of Darkness*), 14, 22, 24

Clongowes College, Dublin, 62, 64–67, 69–70
Congo, 10, 17, 18, 20–29, 32–33
Statul Liber Congo, 32
„Asociaţia de reformă din Congo,” 32
Râul Congo, 10, 13, 15, 20, 25, 27, 29, 30
Connee, Tată (*Un portret al artistului ca tânăr*), 66–67
Conrad, Joseph (n. Josef Konrad Nalecz Korzeniowski), 9–34; context biografic , 9–11; experienţă în Congo, 10–11; *Nebunia lui Almayer* , 9
Contele de Monte Cristo, The (Alexandre Dumas), 67, 69
Cranly (*Un portret al artistului ca a Tânăr*), 74, 78, 82
Crich, Diana (*Femei îndrăgostite*), 94, 106–7
Crich, Gerald (*Femei îndrăgostite*), 89–111
Crich, Laura (*Femei îndrăgostite*), 90
Crich, Thomas (*Femei îndrăgostite*), 90, 98
Crich, Winifred (*Femei îndrăgostite*), 94–96
Cubismul, 4, 84, 143
Cipru, 46, 50

Daedalus, 69, 72, 81–82
Dalloway, Clarissa, 154–76
Dalloway, Elizabeth (*doamna Dalloway*), 158, 160–61, 169, 173
Dalloway, Richard (*doamna Dalloway*), 157–58, 160, 162–66, 169, 170
Dante Alighieri, 116, 120, 124, 136, 140, 142, 144–45; *Divinul Comedie* , 120, 127, 140, 145, 146
Dante Riordan (*Un portret al artistului ca tânăr*), 63, 69, 79, 84
Davin (*Un portret al artistului ca a Tânăr*), 73–74, 77, 81
Davitt, Michael, 64, 76
Dedalus, Simon (*Un portret al artistului ca tânăr*), 65, 68–69, 74–76
Dedalus, Stephen (*Un portret al artistului ca tânăr*), 20, 36, 61, 63–84
Dempster, doamna (*doamna Dalloway*), 157, 174
Director de companii, The (*Heart of Întuneric*), 11, 20
Dolan, Tată (*Un portret al artistului ca tânăr*), 66, 80
Doolittle, Hilda (HD), 4, 7
Monolog dramatic, 118, 120, 129, 143 Dublin, Irlanda, 61, 66–67, 69, 72

Edward al VII-lea, regele Angliei, 1, 2, 148 Edwardian, 2, 3, 5, 58–59; literatură, 5, 20, 29, 80; scriitori, 5, 30, 153
Egoist, The , 63, 114
Eliot, Thomas Stearns, 3–7, 20, 113–49; context biografic, 113–18; *Patru Cvartete* , 114; „Funcţia criticii”, 114; „Hamlet şi problemele sale”, 127; „The Love Song of J. Alfred Prufrock”, 21, 26, 113–15, 118–31; *Crimă în catedrală* , 114; „Notes on *The Waste Land* ”, 138; „Criticul perfect”, 114; *Preludii* , 114; *Prufrock şi alte observaţii* , 114, 148; *Rapsodie într-o noapte vântoasă* , 114; *Lemnul Sacru* , 114; „Tradiţia şi talentul individual”, 114, 116–17; „ *Ulysses* , Order, and

Myth”, 114, 137; *The Waste Land* , 2, 114, 115–17, 131–49; „Ce Dante Înseamnă pentru Mine”, 116
Eliot, Vivien (născută Vivienne Haigh Wood), 113, 114–16
Emma (*Un portret al artistului ca a Tânăr*), 67, 70, 73–74, 78–79
Anglia: arts in, 2–6; schimbări la începutul secolului al XX-lea, 2–3, 51–53, 149, 175; creșterea și industrializarea, 2–3, 53; postbelic, 153, 164, 170–71, 175; vot în, 7–8, 112
Revista engleză, The , 88
Erou epic, 120, 126, 130, 146
Bobotează, 72, 81–84
Imperialism european, 20, 22–23, 31–33, 36, 53, 176; în Africa, 12, 22–24, 32
Evans (*doamna Dalloway*), 159, 164, 168
Fascismul, 85, 149
Faust, 21–22
Fisher King, the, 132–34, 137, 146
Ford, Ford Madox (născută Hueffer), 6, 31, 58 de ani
Forster, Edward Morgan, 5, 29, 50–53, 55–59, 107; *Aspecte ale romanului,* 37; context biografic, 35–37; *Cea mai lungă călătorie* , 36 de ani; *Maurice* , 8; *A Passage to India* , 37; *O cameră cu vedere* , 36; *Unde îngerii se tem să calce,* 36
Discurs indirect liber, 57, 83, 173
Simboliști francezi, 3, 116, 127, 131, 144, 146–47
Freud, Sigmund, 3, 110
Fry, Roger, 1, 5
Futurism, 4; „Manifestul futurist”, 84–85
Gaudier-Brzeska, Henri, 6
georgieni, 153
Gordon, generalul Charles, 165, 172
Legenda Graalului, 134, 137–38, 146
Mitologia greacă, 138, 154

Hamlet , 124, 126
Harrison, Benjamin (președintele Statelor Unite), 33 de ani
Universitatea Harvard, 113, 115, 148
Hawthorne, Nathaniel, 151
Heart of Darkness (Conrad): dezvoltarea caracterului, 19–24; context istoric, 31–33; stilul narativ, 29–31; rezumatul intrigii, 11–19; simboluri și motive, 26–29; teme în, 24–26
Cârmaciul, (*Inima întunericului*), 16, 25
Erou-aventurier, 139, 140–41
Hogarth Press, the, 153
Holmes, Dr. (*doamna Dalloway*), 156–57, 162, 165–66, 170–72, 175
Sfântul Graal, 132, 137
Howards End (Forster), 2, 35–59, 107; dezvoltarea caracterului, 49–51; context istoric, 58–59; complot

rezumat, 37–48; stil, 55–58; teme, simboluri și motive, 51–55
Huebsch, BW, editor, 63

Icar, 69, 71–72, 81–82
India, 158, 162, 165, 175
Intenționat, (*Inima întunericului*), 18–19, 22, 23
Irlanda, 62, 72–74, 80–81
Regula locală irlandeză, 64–65, 77
Nationalism irlandez, 62, 65,

77, 81
Italia, 156, 159; literatura italiană, 146;
Sonet italian, 130

Ioan Botezătorul, 124, 130
Joyce, James, 4, 6, 20, 57, 110–11, 154, 174; „Arabie”, 79; context biografic, 61–63; *Muzică de cameră* , 63; *Dublineri* , 63 de ani; și - modernismul experimental, 61–62; *Finnegan's Wake* , 7, 82–83; *Un portret al artistului ca tânăr,* 3, 7, 36, 61; *Stephen Hero* , 61 de ani; *Ulise,* 7, 78, 154, 172

Kilman, Doris (*doamna Dalloway*), 160–61, 163, 166, 168, 173
King's College, Londra, 36, 151
Kurtz (*Inima întunericului*), 14–19, 21–23, 25, 27, 30–31

Partidul Muncii, 1, 175
Laforgue Jules, 3, 116
Lawrence, David Herbert Richard, 4, 6, 20, 87, 174; context biografic, 87–89; *Curcubeul* , 88, 105; *Surorile* , 89 de ani; *Sons and Lovers* , 85, 88; *Păunul Alb* , 88
Lawrence, Frieda (alias Frieda Weekley), 88, 105
Avocat, The (*Heart of Darkness*), 11, 20
Leopold, regele Belgiei, 10, 28, 32–33
Lewis, Wyndham, 3–6, 114
Liberalism, 36, 49, 51, 56
Revista literară, The , 153

Loerke (*Femei îndrăgostite*), 100–101, 104, 109
Londra, Anglia: în 1910, 1; în *Inima întunericului* , 26; în *Howards End* , 37–39, 41, 46–48, 53, 55, 59; în *The Love Song of J. Alfred Prufrock* and *The Waste Land* , 115, 116–17, 133–35, 140, 145, 148–49; în *dna. Dalloway* , 155–60, 162, 164–65, 169, 171, 173, 175–76; în *Un portret al artistului ca tânăr* , 63 de ani; în *Femei îndrăgostite* , 89, 91, 112, 114
Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock , *The,* 21, 26; analiza, 119–27; stil poetic și tehnică în, 129–31; simboluri în, 127–28; rezumat al, 118–19
Lynch, Vincent (*Un portret al artistului ca tânăr*), 73–74, 78

Mansfield, Katherine, 4, 7 ani
Marinetti, Filippo, 3, 6, 84
Marlow, Charles (*Inima întunericului*), 11–31
Marvel, Andrew, 119, 131; „Către stăpâna lui timidă”, 131
Matadi, în Congo, 10, 32
Poeți metafizici, 119, 131
Methuen Publishers, 88
Stilul eroic simulat, 130
Modernism, 1, 3, 6, 56; britanic, 4–5, 117–18, 153; european, 5; experimental, 61
Perioada modernistă, 2, 8, 56, 84; erou și anti-erou, 20–21, 26, 29–31, 147; literatură, 6–7, 10, 31, 111, 148–49, 153; stil, 29–30, 143, 146; scriitori, 3–4, 29, 56, 59, 84–85, 109–10, 114, 116, 146, 154, 172
Modernitate, 7, 56
Montefeltro, Guido Da (a lui Dante *Infern*), 120, 126
Moore, GE, 4, 36, 52; *Principia Ethica* , 36

doamna Dalloway (Woolf), 2, 3, 8, 151–76; dezvoltarea caracterului, 163–67; context istoric, 175–76; literar stil, 172–75; rezumatul intrigii, 154–63; teme, 167–72

Nellie , the (*Inima întunericului*), 11, 16, 19–20
Noua teorie critică, 117
Noul imperialism, 23, 33

Corelativ obiectiv (TS Eliot), 6, 116–17, 127, 147
Ulise, 141, 158

Paris, Franța, 61, 74, 78, 84, 115–16
Parnell, Charles Stewart, 64–65, 69, 76–77
Pater, Walter, 4, 152
Patriarhia, 50–51, 172
Petronius: *Satyricon* , 132;
Sybil, 144
Philomel, 133–34
Poezie (jurnal literar), 114
Portretul artistului ca tânăr, A, (Joyce), 3, 7, 21, 36, 61–85; dezvoltarea caracterului , 74–79; context istoric , 84–85; stilul narativ, 82–84; teme, simboluri și motive, 79–82
Pound, Ezra, 4–6, 63, 88, 113–16, 131, 139; „fă-o nouă”, 7–8, 131, 154

Literatura de căutare, 132, 137–38, 140, 145–47

Regents Park, Londra, 156, 158–59, 164
Roddice, Hermione (*Femei îndrăgostite*), 91–94, 97–98, 102, 105, 109
Roman: referințe în *Heart of Darkness* , 11–12, 24; referințe în *A Portrait of the Artist as a Young Man* , 66; referințe în *The Waste Land* , 132
Ruskin John, 40, 58 de ani
Rusă, cel (alias arlechinul în *Inima întunericului*), 17–18, 21, 23, 31

Sfântul Augustin, 134–36, 142, 144
sanscrită, 135, 142
Schlegel, Helen (*Howards End*), 36–38, 41–50, 52–56, 58

Schlegel, Margaret (*Howards End*), 36–37, 40–59
Schlegel, Tibby (*Howards End*), 38, 46–47, 51
Scott, Sir Walter, 151, 154
Seton, Sally (*doamna Dalloway*), 157, 159, 162
Shakespeare, William, 131, 144, 154, 159, 168, 171, 173; *Cymbeline* , 155, 157–58, 161–62, 170, 174; sonet, 119
Smith, Lucrezia Warren (*doamna Dalloway*), 156, 159–60, 162, 165–68, 171
Smith, Septimus Warren (*dna. Dalloway*), 154, 156–57, 159–64, 166–72, 175
Spenser, Edmund, 134, 146; „Prothalamion”, 134, 145
Stanley Falls, Congo (alias Malebo), 10, 32 de ani
Manager de stație, (*Inima de Întuneric*), 14–15, 17–19, 21–22, 27
Stephen, Thoby, 151–52
Strachey, Lytton, 5, 36 de ani
Stilul Stream of Consciousness, 83, 174

Suplimentul literar Times , 114
Tiresias (*Pământul pustiu*), 134–36, 138, 142
Thackery, WM, 151, 154
Râul Tamisa: în *Inima întunericului*, 11–12, 15–16,

19–20, 26, 29; în *The Waste Land* , 134–35
Trilling, Lionel, 51–52, 57

University College, Dublin, 61, 77

Verdenal, Jean, 115–16
Victoria, Regina Angliei, 1, 2
perioada victoriană, 1, 4, 6, 102, 148, 151–52, 165, 172; literatura de, 5, 20, 56–57, 80; scriitori, 2, 3, 30, 59, 118, 129
Vorticism, 4, 6

Walsh, Peter (*doamna Dalloway*), 155, 157–60, 163–65, 169, 171, 174

Waste Land, The, (Eliot), context istoric, 148–49; stil poetic, 146–48; analiza structurală, 137–43; rezumat, 131–37; teme și simboluri, 143–46
Weston, Jessie L., *De la ritual la romantism* , 132–33, 137–38
Whitbread, Hugh (*doamna Dalloway*), 155, 160, 162, 164, 169
„Mormântul alb” (*Inima întunericului*), 19, 28
Wilcox, Charles (*Howards End*), 38, 41–42, 44, 47, 51–52, 58
Wilcox, Dolly (*Howards End*), 48, 51, 58
Wilcox, Evie (*Howards End*), 37, 42–45, 48, 51
Wilcox, Henry (*Howards End*), 37, 42–50, 52–54, 56
Wilcox, Paul (*Howards End*), 38–39, 41, 48–49, 51, 58
Wilcox, Ruth (*Howards End*), 38, 41–42, 48–49, 51, 55
Femei îndrăgostite (Lawrence), 88–91; dezvoltarea caracterului, 101–5; context istoric, 112; rezumatul parcelei, 89–101; simboluri, 108–9; teme, 105–8
Woolf, Leonard, 5, 36, 152–53
Woolf, Virginia (născută Adeline Virginia Stephen), 56–57, 85, 110–11, 151–76; *Între Fapte* , 153; context biografic, 151–54; *Cititorul comun* , 153; „Cum love ște un contemporan”, 2, 153; "Dl. Bennett și doamna Brown”, 1, 153; „Modern Fiction”, 153; „Notes on an Elizabethan Play”, 153; „Despre a nu cunoa ște greaca”, 153; *Orlando* , 153; *O cameră a cuiva* , 168; *Trei Guinee,* 168; *Spre Far* , 153; *Valurile* , 153
Primul Război Mondial, 7–8, 85, 88, 89, 105, 112, 115, 131, 133, 144, 148, 155–57, 164–65, 168–69, 175

Yeats, William Butler, 6, 88

Despre autor

MARLOWE A. MILLER este profesor asociat de engleză la Universitatea din Massachusetts, Lowell.